UC-NRLF
B 4 925 219

Philosophie des Films

von

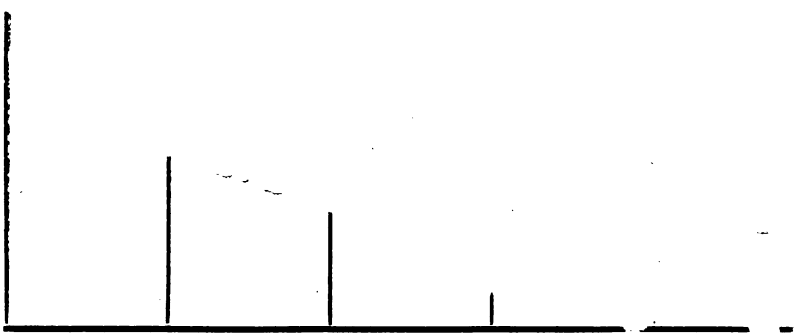
Rudolf Harms

Digitized by Google

BERKELEY
LIBRARY
UNIVERSITY OF
CALIFORNIA

Digitized by Google

11490 G 75 Harm
Openbare Leeszaal en Bibliotheek
LOETINCHEM



Digitized by Google

Digitized by Google

PHILOSOPHIE DES FILMS

SEINE ÄSTHETISCHEN UND METAPHYSISCHEN GRUNDLAGEN

VON

RUDOLF HARMS

VERLAG VON FELIX MEINER / LEIPZIG
1926

Digitized by Google

Alle Rechte vorbehalten
Copyright 1926 by Felix Meiner in Leipzig

*

LOAN STACK
222 8-F

Digitized by Google

PN 1995
H28

Vorwort

IN diesem Jahr feiern wir dreißigjähriges Jubiläum des Films. Noch heute stehen wir am Anfang von Entwicklungen, deren Ablauf und Tragweite sich ebensowenig übersehen läßt wie vor dreißig Jahren, als das erste lebende Bild über die erste weiße Wand flimmerte. Soeben kommt aus der Hauptstadt des Landes der unbegrenzten Möglichkeiten die Nachricht von der Erfindung des telekinematographischen Apparates, der mit Hilfe Hertzscher Wellen bisher eine Bildübertragung bis auf acht Kilometer ermöglicht. Zwar erinnert die Bildwiedergabe noch an die ersten kinematographischen Versuche von 1895, aber der Weg ist gefunden, der zur Zeit, als Bernhard Kellermann einen solchen Apparat in seinem Roman „Der Tunnel" beschrieb, noch Phantasie war.

Zweierlei Gründe sind für mich bestimmend geworden, dieses Buch zu schreiben. Einmal das Interesse am Problem des Films als solchen, dann aber das Bestreben, diese höchst eigentümliche und interessante Zeiterscheinung, die auch heute noch in gebildeten Schichten vielfach bedingungsloser Abwehr begegnet, wertvoll genug zu erweisen, als eigene Kunst, gebildet aus bewegtem Licht in raumlosem Dunkel, wissenschaftlich untersucht und in die Reihe anderer Künste eingeordnet zu werden.

Rein äußerlich läßt sich die Existenz des Films nicht mehr übergehen. Zu dem notwendigen Abendbild jeder größeren Stadt gehört ein Kino, das als Lichthaus seine Besucher durch große Lichtanzeigen zu sich hereinruft.

Es sollte mich freuen, wenn es mir mit dem vorliegen-

196
Digitized by Google

den Buch gelänge, dessen Grundthema ich zuerst in meiner Leipziger Dissertation bei Herrn Professor Dr. Hans Driesch und Herrn Geheimrat Dr. Johannes Volkelt 1922 behandelte, jedem, dem es Freude macht, sich mit Fragen des Films überhaupt zu beschäftigen, wenigstens soviel zu geben, daß er in dem vorgeführten Film nicht nur mehr den Spezialfall einer Zufallshandlung sieht, sondern auch etwas von den Dingen, die sich hinter dieser Äußerlichkeit verbergen.

Das Buch will niemandem eine bestimmte Meinung aufzwingen, es will nur auf Möglichkeiten einer eigenen Anschauung hinleiten. Wie sein Titel sagt, befaßt es sich mit dem Versuch einer Philosophie, Ästhetik und Metaphysik des Films. Möglich ist die Lösung dieser Aufgabe erst, seitdem man von einem technisch einwandfreien, klaren und flimmerfreien Laufbild sprechen kann.

Durch die Entwicklung des Films ist der wissenschaftlichen Ästhetik eine neue Teilaufgabe erwachsen. Die *formale* Seite des Problems der ästhetischen Wirkung und Gestaltung ist als Ziel allen Künsten gemeinsam. Verschieden ist nur der *Inhalt* des jeweiligen ästhetischen Genusses, da die Eigenart der Mittel, aus denen die Wirkungen entstehen, bei allen Künsten verschieden ist.

In dieser Arbeit gilt es, die besonderen Faktoren herauszuschälen, die der Ausgestaltung der *Filmkunst* eigentümlich sind, und daraus ihre Philosophie, Ästhetik und Metaphysik abzuleiten. Technische Einzelheiten sind dabei nur unter höheren Gesichtspunkten und möglichst wenig heranzuziehen. Hierüber gibt es genug vorzügliche Bücher für den Fachmann.

Möge dieser wissenschaftliche Versuch einer kritischen Wertung des Spielfilms seinen Weg gehen!

Leipzig, Herbst 1925 Dr. *Rudolf Harms*

Digitized by Google

Inhalt

Vorwort III

Einleitung: Dasein, Entwicklung und Wesen des Films 1

Der Film eine Wirklichkeit: Die Arten des Films — Verbreitung des Spielfilms — Der Film als ökonomischer Wertfaktor einer Nation und des Einzelnen (Lebensberuf) — Beeinflussung des öffentlichen Lebens durch den Film — Entwicklungsgeschichtlicher Überblick: Der Werdegang des Films — Entwicklung der Aufnahmestätten (und Filmgesellschaften) wie der Wiedergabestätten (Filmtheater) — Die künstlerische Entwicklung des Films — Sonderfaktoren: Die Die Welt als Lichtschatten — Die Welt als Fläche — Die Welt als Bewegung — Stellungnahmen zum Film als neuer Kunstart

I. Abschnitt: Die Erfahrungsgrundlagen 29

Selbstbekenntnisse von Künstlern — Filmkunstgeschichte — Gedankenaustausch und Presse — Selbsterlebnis oder Eigenerfahrung — Weitherzigkeit bei der Aufstellung ästhetischer Forderungen

II. Abschnitt: Der Film als Kollektivkunst 35

Kollektivkunst aus technischen und materiellen Gründen

a) Das Aufnahmeorgan 36

Der Film als rein optische Kunst — Störung der ästhetischen Willenlosigkeit

Digitized by Google

b) Der Aufnahmegegenstand (Negativ- und Positivfilm) . 40

Die Photographie als Reproduktionsmittel im Film — Photographie nur als Mittel zum Zweck; din Handlung ist die Hauptsache — Beherrschung der Bewegung durch das Wiedergabemittel — Der Negativfilm — Überwiegend mechanischer Vorgang der „absolut realistischen" Wiedergabe von Linie und Form — Der Aufnahmestandpunkt und der Bildausschnitt (Stimmungssymbolik) sind beweglich — Kritisches zum Wiedergabemittel — Die Helligkeits- und Raumwerte weisen wie die Bewegung je nach ihrer Ausgestaltung einen Zug zur Wirklichkeitsnähe oder -ferne auf — Der Positivfilm — Einkopieren und Virage — Die Bewegung hebt den Film über den Zustand der bloßen Naturkopie heraus

c) Das Lichtspielhaus als Sammelraum 57

Die Aufgabe: eine Vereinigung von Massen zum Zwecke gemeinsamen künstlerischen Genusses — Die Gefahren liegen im Gesamtaufenthaltsort und der einzelnen lokalen Gebundenheit — Das Ziel: Ausschaltung der niederen und Konzentrierung der höheren ästhetischen Sinne auf den künstlerischen Genuß

d) Film und Musik 64

Die Musik zunächst ein rein äußerlich hinzukommender Faktor — Entwicklungsgeschichtlicher Überblick — Der Charakter der Begleitmusik: Überwiegende Betonung des Einfach-Gefühlsmäßigen — Enge innere Zusammenhänge zwischen Film und Musik — Vertiefung der Bilder ins Metaphysische — Kritisches

III. Abschnitt: Der Film auf der weißen Wand . . 77

Allgemeines: Der Film eine Bildhandlung

a) Das Filmbild 78

Entwicklung seiner Faktoren: Fläche, Lichtschatten und Bewegung — Die Folgerungen: Überwiegender Zug zur Wirklichkeitsferne

Digitized by Google

b) Die Filmhandlung 91

Der Vorspann — Die Filmtitel — Die Handlung nach Exposition, Haupthandlung und Konflikt

IV. Abschnitt: Die Sondergebiete des Films 112

Phantastik und Komik als geistesfreies Spielen mit der realen Wirklichkeit — Der phantastische Sensationsfilm — Der phantastische Märchenfilm — Der phantastische Sagenfilm — Der komische Film — Die Burleske — Die Groteske — Die Karikatur — Der Monumentalfilm — Der schöne Film

V. Abschnitt: Ästhetische Grundtypen und Grundnormen 138

Das Schöne und das Charakteristische — Akt und Tanz — Das Typische und das Individuelle — Das Erhabene, besonders das grenzenlos- und gräßlich Erhabene und das Kolossalische — Das Sinnlich-Ästhetische — Einheit von Form und Gestalt — Das Tragische — Starke Einschränkung des Films, Fortfall der feineren inneren tragischen Verwicklungen — Das Schicksalsmäßige — Fortfall der subjektiven Äußerungsmöglichkeit der leidenden Person — Der Typus des Niederdrückend-Tragischen im Film — Das Komische — Günstige Bedingungen für den Film — Abarten des Komischen — Die vier Grundnormen und der Anschluß an die übrigen Hauptkünste

VI. Abschnitt: Die Stufenfolge des künstlerischen Schaffens 168

Die künstlerische und die technische Keimzelle — Begriff der Mittelbarkeit und Unmittelbarkeit der Fixierungsmittels — Beim Film liegt eine Stufenfolge vor: Idee, Manuskript, Ausgestaltung zur Bildhandlung — Zur Darstellung — Zum szenischen Aufbau — Plastizität und Flächigkeit — Negativfilm — Anschluß an den zweiten Abschnitt

Digitized by Google

Schluß: Ethik und Metaphysik des Films 175

Ethisches zum Film — Wichtigkeit ethischer Wirkungsmöglichkeiten — Grund: Starke Suggestionskraft und Massenverbreitung — Erläuterung dieser beiden — Möglichkeit einer ethischen Wirkung — Gefahr des heutigen Durchschnittsfilms — Metaphysisches zum Film — Die Gebärde als Urmitteilung — Bewegung — Der Kosmos schließt sich zum Ring

Literaturschau und Quellenverzeichnis 188

Register 190

Digitized by Google

EINLEITUNG

Dasein, Entwicklung und Wesen des Films

WAS ein Film ist? Das braucht heute, im Zeitalter der Technik, in einer Zeit der angespanntesten Bewegung, deren allgemein sichtbaren Niederschlag er bildet, kaum noch gesagt zu werden. Sein Name stammt aus dem Englischen und bedeutet einfach „Häutchen". Es ist merkwürdig, welchen Zauber dieser unkomplizierte Name auf den naiven Menschen ausgeübt hat und noch dauernd ausübt, wieviel Sehnsucht, wieviel Träume und geheime Wünsche er weckt und in welchem Ausmaß er in dem schillernden fremden Sprachgewand „Film" Tausende von Menschen fasziniert hat, vom kleinsten Chorgirl über kluge Journalisten bis zu den Spitzen der Gesellschaft. Der Film ist in diesen dreißig Jahren zur einfachen Gegebenheit einer Alltäglichkeit geworden, über die gerade sein Spiel hinweghelfen und hinwegtäuschen will. Emilie Altenloh, die ein kluges Buch „Zur Soziologie des Kino" verfaßt hat, schreibt: „Jedenfalls vereinigt der Kino" (heute sagt man allgemein das Kino) „genug in sich, um das Leben zu ersetzen. Und damit gewinnt er eine mächtige Wirklichkeit, vor der alle Fragen, ob sein Dasein gut oder schlecht oder überhaupt berechtigt sei, nutzlos sind."

Wir wollen zunächst dem Gegenstand unserer Arbeit durch Analysierung in seine verschiedenen Teilgebiete näherzukommen suchen.

Digitized by Google

Es gibt mehrere Arten des Films. Je nach Inhalt, Bedeutung und Zielrichtung pflegt man einzuteilen in Spielfilm, Kultur- und Lehrfilm, Reklame- oder Propagandafilm. Als solcher ist er imstande, das Leben des Einzelnen in verschiedener Weise zu beeinflussen.

Es wird nicht uninteressant sein, hier einige Daten anzuführen. Die Filmweltproduktion belief sich schon 1913 auf täglich 600 000 Meter Film. Ein einziger Film wurde nach Kürschners geographisch-statistischem Jahrbuch 1914 von durchschnittlich 12 285 000 Menschen betrachtet. 1920 belief sich die tägliche Besucherzahl der deutschen Kinos auf 3,5 Millionen Menschen. Im gleichen Jahr betrug die Zahl der Lichtspielhäuser in Berlin 400, in Deutschland 4000, auf der ganzen Welt 50 000. Da seitdem viele kleine Theater zugunsten großer Konzerngründungen verschwunden sind, hat diese Zahl quantitativ eher etwas abgenommen. 1923 gab Amerika mindestens 400 Millionen Dollar für den Kinobesuch aus; die für Herstellung neuer Films in den Vereinigten Staaten aufgewandte Summe belief sich vom Juni 1923 bis Juni 1924 auf 200 Millionen Dollar. Das gesamte Kapital der in der amerikanischen Filmindustrie investierten Gelder schätzt man auf 1,25 Milliarden Dollar. Die Zahl seiner Kinos betrug 1925 etwa 18 000, ihre Einnahmen 550 Millionen Dollar am Tag. Es handelt sich bei diesen Zahlen in der Hauptsache um den Spielfilm, der die Kinoprogramms in erster Linie bestreitet.

Der Kultur- und Lehrfilm befaßt sich mit der Vermittlung von Werten der Wissenschaft und der Lösung von Fragen des öffentlichen Lebens. Hierher gehören auch die Industriefilme und die Berichterstatterfilme, ebenso Filme über Berufsberatungsfragen, Filme über Verkehrsordnung, über die Entwicklung bestimmter kauf-

Digitized by Google

männischer Zweige. Diese Arbeit wird sich vorwiegend mit dem Spielfilm beschäftigen.

Noch ein anderes geht aus den obigen Zahlen hervor: Der Film bildet in wirtschaftlicher Beziehung ein starkes nationales Machtmittel. Er stellt Amerikas viertgrößte, Deutschlands drittgrößte Industrie dar. „Das ist in ökonomischer Hinsicht phänomenal und in jeder anderen Hinsicht erschütternd. Der dritte Teil der Lebenskraft wird darauf verschwendet, durch die Verwandlung des Lebens in Spiel über das Leben hinwegzuhelfen." (Emilie Altenloh.) In diesem Zusammenhang sei erwähnt, was Otto Foulon gelegentlich über den Film schreibt:

Wunder vernahm ich vom Riesenwurm
Von der Schlange, die ganze Welten verschlang.
Zum Reifen geringelt in hundert Windungen,
Wand sie sich satt zum trägen Schlaf.

Des glatten Leibes schlüpfrichter Gallert
Formt sich als Folge von tausend Gliedern,
Durchscheinend entschimmert dem blassen Gekröse
Zerkauter Welten verkleinerter Fraß.

Straßen und Städte, Türme und Tore,
Leben und Treiben mit Kind und Kegel,
Was weinte und lachte, was lebend war,
Das drängt sich in endloser Reihe im Darm.

Des fließenden Werdens flüchtiges Wesen
Im Raum ist durch Zauber entrückt der Zeit.
Des lebendigen Stromes erstarrte Tropfen
Behütet der Wurm bis zum hellenden Strahl.

Digitized by Google

Dann bäumt er sich auf und windet sich los.
Er würgt das Gewölle, ausbricht er die Brocken.
Im sehrenden Schein erstehen die Trümmer:
Sie leben — sie schweben — durch Raum und Zeit.

Der Film bedeutet für viele einen Lebensberuf: Direkt, soweit er seine vielen technischen, künstlerischen und kaufmännischen Mitarbeiter umfaßt, indirekt durch Hineinbeziehen von Kunsthandwerk, Modekunst, Architektur, Malerei, Beleuchtungs-, Glas-, Eisen- und Postkartenindustrie, Optik, Feinmechanik, Chemie und anderes. Die Behauptung sagt nicht zu viel: Der Film beeinflußt auch äußerlich das Gesamtbild des öffentlichen Lebens.

Er hat einen neuen Typus der Gesellschaft geschaffen; durch seine großen Honorare eine Schicht emporgekommener Neureicher, durch seine Bilder zweifelhaftes Vorbild einer Talmieleganz.

Zusammenfassend läßt sich sagen: Der Einfluß des Films ist ein bedeutender sowohl für die Gesamtheit, die Kultur und den ökonomischen Reichtum eines Landes, wie schließlich für das Leben eines jeden Einzelnen, sei es, daß dieser selbsttätig produktiv im Rahmen des Films tätig ist, sei es, daß diese Einwirkung als Aufnahme des fertigen Produktes im Kino von passivem Charakter ist. In letzterem Falle ist die Stärke seines Einflusses nicht nur abhängig von dem Film an sich, sondern auch von der entsprechenden, vielfach durch das Alter und durch sonstige innere und äußere Umstände bedingten Gefühlsdisposition des empfangenden Individuums.

Damit hoffe ich rein äußerlich die Berechtigung dargetan zu haben, daß dieser Gegenstand es verdient, einmal gründlich von allen Seiten einer kritischen Würdigung

Digitized by Google

unterzogen zu werden. Ehe wir uns jedoch dem Hauptthema zuwenden, folgt ein kurzer entwicklungsgeschichtlicher Überblick von den theoretischen und praktischen Anfängen des Films bis zur Gegenwart, über sein Wesen und die allgemeine wie besondere kritische Stellungnahme zu ihm.

Vor etwa 30 Jahren ahnte wohl niemand, daß der Film einmal eine Rolle im öffentlichen Leben spielen würde. Dabei hatte bereits vor 2000 Jahren der römische Dichter Lukrez in „De natura rerum" eine Theorie des kinematographischen Vorgangs aufgestellt: „Eines der Bilder verschwindet, ein anderes in anderer Stellung tritt an seinen Platz und scheint sich auch zu bewegen." Der Vorgang der Bewegungstäuschung ist nach Linke, Marbe und Lehmann ein psychologischer, der bei Lukrez allein erwähnte physiologische Effekt der sogenannten „Nachbildwirkung" hat nur unterstützende Bedeutung zur Behebung des Flimmerns der Kinobilder. Lehmann bezeichnet den psychologischen Vorgang bei der Aufnahme des Films durch den Beschauer als die „stroboskopische Wirkung".

Man vergaß den Ausspruch von Lukrez wieder, und als 1602 Athanasius Kirchner aus Fulda die Zauberlaterne erfand, mit der er durchsichtige Bilder in vergrößertem Ausmaß auf eine verdunkelte weiße Wand werfen konnte, wird er sich kaum bewußt geworden sein, welch wichtigen Schritt zur Erfindung des Kinematographen, des Organismus der Bildbewegung, er hiermit vorwärtsgetan hatte. Erst 200 Jahre später, 1832, griffen Stampfer in Wien und Plateau in Brüssel die Gedanken des Lukrez wieder auf und schufen mit dem Stroboskop oder Lebensrad den ersten Apparat, der ein Bewegungsbild erzeugte, das undurchsichtig und daher zur Zeit immer nur einem oder einer sehr kleinen Schar von Be-

Digitized by Google

schauern zugänglich war. Dieses Lebensrad besteht aus einer kreisrunden Scheibe, in die eine Anzahl Spalte in radialer Richtung eingeschnitten sind, und die um ihre Achse in rasche Drehung versetzt werden kann. Wenn man nun unter die einzelnen Schlitze je einen Bewegungsabschnitt ein und desselben Gegenstandes in zeitlicher und räumlicher Folge zeichnet und durch eine der Spalten in einen Spiegel blickt, so erscheint bei Drehung der Scheibe der dargestellte Gegenstand in Bewegung. Eine Verbesserung erfuhr das Lebensrad 1833 durch Horner, der die Wundertrommel baute, ein heute noch als Kinderspielzeug erhältlicher Apparat. Hier wurde der Bewegungsvorgang durch einen Spalt der Trommelwand beobachtet, deren Innenseite ein Bildband mit Bildern in zeitlich und örtlich aufeinanderfolgenden Bewegungsabschnitten eingelegt war. Der Boden der Trommel drehte sich um einen in der Mitte befindlichen Holzgriff. Die Anzahl der senkrechten Trommelwandspalten stimmte genau mit der Anzahl der Bewegungsphasen auf dem Bildband überein.

Die undurchsichtigen Bilder sind notwendigerweise zuerst Handzeichnungen; die Folge ist große Lückenhaftigkeit in der Zergliederung der einzelnen Bewegungsabschnitte und der dann folgenden Zusammensetzung zur Gesamtbewegung. Auch konnte nur eine sehr beschränkte Zahl von Zuschauern das lebende Bild gleichzeitig sehen. Erst nach der Erfindung der durchsichtigen Bilder, auf Glas gemalt, konnte man die Vorführung vielen Zuschauern zugleich deutlich machen. Wichtige Fortschritte waren die Erfindung der Photographie durch Daguerre und Niépce 1837. Die photographischen Bilder übertrafen die gemalten natürlich weit an Genauigkeit der Bewegungswiedergabe.

Digitized by Google

Die erste allgemein hin sichtbare Bewegungsbildvorführung auf einer weißen Wand geschah 1853 durch eine Erfindung des österreichischen Professors Franz von Uchatius. Von da ab drängte der Film immer mehr zur ausgesprochenen Kollektivkunst hin. Die Glasbilder waren durchsichtig und projizierbar, erlaubten aber durch ihre Schwerfälligkeit nur Bewegungen von ganz kurzer Dauer zur Wiedergabe. Die Bewegung des technischen Apparates war dabei eine gleichmäßig rotierende.

1879 erfand Ottomar Anschütz einen Momentverschluß, mit dem er 1882 die ersten „lebenden Photographien" herstellte. Er ordnete zwölf photographische Apparate nebeneinander an und löste deren Momentverschlüsse in kurzen Zwischenräumen nacheinander aus. So erhielt er z. B. von einem vorbeitrabenden Pferde zwölf verschiedene Bewegungsphasen. Im Schnellseher zusammenhängend vorgeführt, erweckten diese Teilbilder auf einem Jahrmarkt 1886 den Eindruck tatsächlichen Lebens. Der Apparat trug den Namen Elektro-Tachyskop, die Bilder waren durchsichtig, von der Größe 8×8 cm; sie wurden nicht projiziert, sondern nur intermittierend durch eine Geißlerröhre beleuchtet.

Die erste ruckweise Vorbewegung der Platte mit Hilfe der Konstruktion des Malteserkreuzes geschah 1882 durch Janssen. Das Bildmaterial war die Glasplatte, auf der jetzt allerdings 48 (sehr kleine) Bilder erzeugt wurden; die Gesamtaufnahme nahm 74 Sekunden in Anspruch. (Sogenannter photographischer Revolver.)

Das erste Filmband wurde 1887 durch Marey erfunden. Der Film war nicht perforiert und undurchsichtig (bromsilbergetränkte Papierbänder), hatte aber den Vorzug der beliebigen Länge und Aneinanderreihung der Teilbilder. Die Aufwicklung der Papierbänder ge-

Digitized by Google

schah auf Rollen. Um aber die moderne Kinematographie zu ermöglichen, mußte erst noch das durchsichtige Filmband durch Friese-Green 1889 geschaffen werden und die regelmäßig ruckweise Vorwärtsbewegung dieses Bandes durch die Erfindung Edisons im Jahr 1891. (Einführung der Filmperforierung.) Ebenso sorgte Edison für eine internationale Normierung der Filmmaße.

Im 20. Jahrhundert kamen nur noch technische Verbesserungen. Die Grundform des Films steht seitdem fest. Vielfach dienen die neuen Erfindungen nur wissenschaftlichen Zwecken. Die Zeitlupe jedoch z. B. wird immer mehr ein Mittel des grotesken Spielfilms: Künstliche Dehnung der Zeit. (Aufnahmen bis zu 500/Sekunde — Zeitlupe — oder 5000/Sekunde — Funkenaufnahmen — und Wiedergabe mit Normalwert 16—18/Sekunde.)

Interessant ist an den beiden letztgenannten Erfindungen die Rückkehr zur gleichmäßigen, nicht periodisch unterbrochenen Bewegung des technischen (Aufnahme-) Apparates. Allgemein ist sonst das Malteserkreuz im Ölbade die „Seele" des Projektors und Aufnahmeapparates.

Das rohe Negativfilmband bildet das primäre technische Mittel (das erst noch zum Positivfilm „umgedruckt" werden muß) zur Fixierung des bereits in der „gestellten" Handlung, Bewegung, Mimik, Milieu objektivierten künstlerischen Erlebnisses. (Näheres hierüber im V. Abschnitt des Hauptteiles.)

Diese primäre Fixierung bezeichnet man als „Filmaufnahme". Die Aufnahmen gliedern sich in Atelier- und Naturaufnahmen. Letztere greifen häufig in das öffentliche Verkehrsleben ein. (Straßenpassanten als Zuschauer und Statisten.) Den Hauptbestandteil des Spielfilms bilden in steigendem Maße die Atelieraufnahmen. Auch die Aufnahmen in der Natur werden immer mehr künst-

Digitized by Google

lich ins Atelier verlegt. (Wohl zunächst aus ökonomischen Gründen, um im Winter unabhängig von den Witterungsunbilden zu werden.) Die Stätten ihrer Herstellung sind die sogenannten Glashäuser oder Filmateliers.

In Tempelhof, Neubabelsberg, besonders aber in Amerika gibt es ganze Städte, die nur dem Zwecke des Filmens dienen und alles dazu Nötige in künstlicher Form enthalten. Konrad Lange spricht von einer wahren Hypertrophie auf diesem Gebiete.

Zur Entwicklung der Filmgesellschaften sei noch folgendes bemerkt: „Obwohl die Entwicklung einer eigentlichen Kinoindustrie knapp zwei Jahrzehnte umfaßt, hat sie in kurzer Zeit die ganze Stufenleiter der Wirtschaftsformen von der kleinen Privatgründung bis zur Aktiengesellschaft und bis zum Trust in ihrer fortschreitenden Erstarkung durchlaufen." (H. Lehmann, D. Kinematographie.) Und als Zahlenbeispiel: Gründung der Firma Pathé frères 1898: 1 000 000 Frcs. Vermehrung des Kapitals bis 1912 30 000 000 Frcs. Die größten Filmkonzerne in Deutschland sind die Ufa (Universum Filmaktiengesellschaft), und die Emelka (München).

Der fertig hergestellte Positivfilm ist infolge der Kleinheit seiner Einzelbildchen (18×24 mm) nicht unmittelbar der ästhetischen Aufnahme zugänglich wie ein Bild oder auch nur eine normal große Photographie. Das Filmbild zwingt zur Projektion. Durch die riesenhaften Größenverhältnisse des projizierten Bildes (mehrere Meter Breite und Höhe), durch die gleichzeitig auch damit verbundenen hohen Kosten, drängt der Film zum Massengenuß, zur Kollektivkunst. Der Massenraum aber ist das Kino, das Kinematographentheater oder Lichtspielhaus.

Die Entwicklung der Filmtheater ist folgenden Weg gegangen: Wie wenig man sich zuerst vom Film ver-

Digitized by Google

sprach, beweist die erste öffentliche Vorführung, die von den Brüdern Lumière im Keller des Grand Café 1895 zu Lyon unternommen wurde. „Die Lichtbilder waren noch so schwach und unvollkommen, daß bei den Zuschauern infolge des Versagens der Darstellung lediglich ein Heiterkeitserfolg erzielt wurde. Eine gleichzeitig auftretende Hellseherin, die unter Begleitung von Mandolinenmusik die Zukunft enthüllte, rettete die Vorstellung. Niemand ahnte damals die gewaltige Zukunft des Kinos, das nun schnell zu einem einzigartigen Siegeszug schritt." (Dr. P. Martell.)

Die ersten Filmtheater waren Wanderkinos auf Messen. Daraus entwickelte sich in Deutschland das Kino zunächst im Variété. Bald trennten sich beide und kämpften um das Feld, wobei das Variété im allgemeinen geschlagen abziehen mußte. Noch 1900 besaß Berlin kein ständiges Kinotheater. Die Ausstattung ist häufig sehr geschmackvoll, in den großen Lichtspieltheatern luxuriös. Sie haben ihre Premièren wie die Sprechbühnen.

Wie hat sich die künstlerische Entwicklung des Films vollzogen? Zunächst stellte dieser rein mechanisch abphotographierte Naturvorgänge da. Wir haben die Bewegung des Reifenschlagens, die Gebärde einer Kaffee trinkenden Frau. Der Film hatte höchstens eine Länge von $1^1/_2$ m und lief wieder in sich zurück. Man findet ihn heute noch bei Kinematographen, die als Spielzeug dienen. Ästhetischer Genuß war durch die mangelhafte Technik unmöglich. Dafür aber wurde seine eigentliche Bedeutung viel tiefer erkannt, nämlich daß *es überhaupt möglich ist,* eine menschliche Bewegung, eine Gebärde, *ein letztes Ausdrucksmittel optisch zu objektivieren.* Ebenso zeigten die ersten Filmhandlungen komischer Art oft eine schärfere *Herausarbeitung der eigentümlichen*

Digitized by Google

Wirklichkeitsferne als später und wiesen dadurch eine oft überraschende Situationskomik auf, die gegenwärtig von Amerika, das filmisch viel primitiver und häufig natürlicher ist, mit Erfolg in den Grotesken wieder aufgegriffen ist. (Chaplin, Harald Lloyd, Buster Keaton, Monty Banks u. a.)

In den sogenannten Filmdramen der damaligen Zeit fallen die langen Titel auf, zu denen die Handlung gewissermaßen nur eine Illustrierung bildet. Als Begleiter und Pausenausfüller fungiert der „Ansager" mit seinen Improvisationen und wertlosen Witzen.

Darstellerisch ist noch einfach die Mimik und die flächige, perspektivisch gemalte Theaterkulisse vom Film kritiklos übernommen.

Erst die souveräne Beherrschung der spezifischen darstellerischen und reproduktiven Mittel machte das Problem der künstlerischen Ausgestaltung akut.

Die Kindheit des Films begann bei dem Kindheitsgefühl des Menschen. Wer erinnerte sich nicht noch an die grellen Plakattafeln vor den ersten kleinen Lichtspieltheatern, die in schreienden Farben das Publikum in die Indianerfilme rief, in die grausigsten Kriegsgefilde von Old-Shatterhand oder Buffalo Bill? Wer erinnerte sich nicht mit einer gewissen Rührung jener tapferen Wortgewaltigen, die mit Kordelmütze und Herrscherstab bewaffnet als Portiers ihre gewaltigen Baßstimmen in das brandende Straßengewühl warfen, um Besucher auf die Zwanzig-Pfennigplätze (Kinder und Militär die Hälfte) zu locken. Jene Zeit hatte noch etwas so Unberührtes, Köstlich-Naives, das heute dem Filmtheater längst verlorengegangen ist, wo es ernste Anstrengungen macht, für voll angesehen zu werden. Daß es das nicht ganz ohne Erfolg tut, beweist nicht nur eine Filmschule in Mün-

Digitized by Google

chen als vielmehr der soeben in Amerika errichtete erste Lehrstuhl für Filmkunde an einer Privatuniversität in Princetone.

Aber in jener Zeit gab es so etwas noch nicht, gab es keinen literarischen Film, keine ästhetische Untersuchung seiner Form und seines Stoffgehaltes. Man bewunderte die tapferen Taten der Rothäute, die, in vollem Kriegsschmuck, mit etwas hastigen und nicht gerade naturgetreuen Bewegungen und Charakterzügen ausgestattet, Weiße vergewaltigten, bis sie der gerechten Strafe überführt wurden. Heute lächelt man darüber, und doch hatten die Filme einen gewissen Reiz: Instinktiv bauten sie auf den Urelementen der Sinnfälligkeit, Anschaulichkeit, starken Gegensätzlichkeit und Phantastik auf. Nur, daß sich diese Art von Filmen noch ungebärdig und lärmend betrug, ohne Feinheiten, aber auch ohne Überfeinerungen. Wahrhaft volkstümlich war der Film damals, als er, auf die Lust am Schauen und Geschehen aufgebaut, erstand. Als man dahinter kam, daß er nicht Wirklichkeit, sondern nur Täuschung war, begann auf der einen Seite die Ablehnung, auf der andern Seite bewußter Aufbau zum phantastischen Film.

Dazu muß man wohl zunächst das Detektivdrama rechnen, das aus einer phantastischen Wurzel stammt. Man kann es allerdings auch aus einer andern Wurzel herleiten, dem Trickfilm, der die eigentümlichen Möglichkeiten, die dem Film durch seine *Technik* gegeben sind, bestens ausnutzte und den Inhalt der ersten Lustspiele bildete. Aber auch hier war alles zunächst roh, eine „indegesta moles", ungegoren, oft geschmacklos. Ein Beispiel ist das Spiel mit der Materie, etwa einen ungeheuren Haufen Teller auf die unmöglichste Art so lange zu balancieren, bis er im unerwartetsten Augenblick umfiel und lautlos zerschellte.

Digitized by Google

Man bog sich damals noch vor Lachen, daß es möglich war, so etwas zu sehen und doch nichts davon zu hören.

Das rein Menschliche, das „Menschlich-Bedeutungsvolle", wie Volkelt diesen künstlerischen Bestandteil nennt, war in diesen Filmen wenig oder überhaupt nicht vorhanden. Das rein Menschliche zeigte sich höchstens als ehelicher Streit, bei dem die Frau mit dem Ausklopfer, der Mann mit der Zipfelmütze, kurz das Menschlich-Minderwertige die Hauptrolle spielte.

Das Verdienst, zuerst etwas Menschlich-Bedeutungsvolles mit künstlerisch vielleicht nicht einwandfreiem, aber menschlich richtigem Gefühl in den Mittelpunkt gestellt zu haben, gebührt — man mag sich sonst zu ihr stellen, wie man will — Asta Nielsen. „Die Variabilität der Gebärden, der Reichtum an mimischen Ausdrücken ist bei Asta Nielsen betäubend. Der große Wortschatz gehört bei Dichtern zum Zeichen ihrer Größe. Shakespeare wird nachgerühmt, daß er 15000 Wörter verwendete. Wenn mit Hilfe der Kinematographie unser erstes Gebärdenlexikon einmal zusammengestellt sein wird, kann erst der Gebärdenschatz Asta Nielsens ermessen werden." (Béla Balàcz.) In dem Film „Weiße Sklavin" stellte sie als erste das Menschheitsproblem der Liebe in den Mittelpunkt. Nach der ersten Vorstellung des Films gingen Besucher zur Kasse, um nach der unbekannten Frau zu fragen. Niemand wußte von ihr. Erst Anfragen bei der Filmgesellschaft brachten die Antwort über die merkwürdige Dänin mit den großen Augen.

So war der Film bisher aufgebaut und weiter entwickelt nach Handlung, Sinnfälligkeit, Gegensätzlichkeit und Phantastik zu reiner Menschlichkeit. Hierzwischen lagen, so schien es zunächst, unbegrenzte Möglichkeiten. Die

Digitized by Google

Sinnfälligkeit führte in ihrer Übersteigerung zum Ausstattungsfilm und Monumentalfilm, wie er in der Gegensätzlichkeit der ungeheuren Bewegung großer Massen auftauchte. Aber bald kamen natürliche Grenzen. Die Phantastik führte zum Utopiefilm, die sich nicht nur auf den Filminhalt, sondern auch auf die Filmausstattung erstreckte: Der expressionistische Film. „Die Masse des Publikums in seinen verschiedenen Höhegraden geistigen Niveaus wird diesen Film stets ablehnen, weil sie ihn nicht erfassen kann." (H. Looser, Filmwege.) Das ist vielleicht zu bedauern. Auf dem Gebiet des Unfaßbaren und Ungreifbaren, im visionären Traumerlebnis, im Wahrtraum, Okkultismus und Spiritismus, kurz in der durchsichtigen Daseinsform, liegen Möglichkeiten, die heute noch vom Film wenig ausgeschöpft sind und vielleicht unausschöpfbar bleiben, weil sie die Mehrzahl des Publikums, auf dem der Film wirtschaftlich fußen muß, von vornherein ablehnt. In derselben Richtung liegt der Sagen- und Märchenfilm, wie etwa „Der müde Tod". Dem durchschnittlichen Publikum sind solche Gebiete fremd.

Der Werdegang des Films verläuft in dem berühmten Kreislauf, der jedesmal zum Ausgangspunkt zurückzukehren scheint, um sich doch, bereichert jedesmal durch die Erfahrung der vorherigen Periode, etwas zu heben und so zur langsam und gleichmäßig sich höherschraubenden Spirale wird. Es war daher kein Wunder, daß gewisse Zeit nach dem Ausstattungsfilm, der die äußere Sinnfälligkeit so weit wie möglich in den Vordergrund schob, als Gegensatz der Mensch und sein inneres Einzelgeschick wieder hervortrat. Aus „Stoffhunger" auf der einen, aus Gedankenarmut und Schaffensnotwendigkeit auf der andern Seite (die beim Film auf ein Höchstmaß gesteigert

Digitized by Google

ist), entstand der Literaturfilm, der anfing etwa mit sklavischer und kritikloser Verfilmung von Schillers Handschuh und heute bei einem rein filmisch gesehenen Dostojewski angelangt ist.

Auch das Lustspiel, dieses feinste aller Filmmöglichkeiten, wie es Konrad Lange gelegentlich nennt, hat eine tiefgreifende Wandlung durchgemacht zu seinen heute ziemlich rein geschiedenen Gebieten der feinen Komödie und herzhaften Groteske, deren Lösung Amerika zuerst gefunden hat. Wohin der Weg einmal führen wird? Man weiß es heute noch nicht. Bestimmte Richtlinien aufzustellen ist nutzlos. Wohin der Weg führen muß? Unbedingt immer mehr und immer bewußter zu den eigentümlichen Wurzeln und Ausstrahlungen dieser sonderbaren Augenkunst, ihrer sinnfälligen, lautlosen Ausdrucksmöglichkeit gesteigerter Schnelligkeit. Die einzige Norm ist die, auf die Ureigenheiten zurückzugehen. Alles Naturhafte und Natürliche aber wächst langsam heran.

Das Ursprüngliche ging dem Film, wie schon oben erwähnt, bald verloren. Das Ursprüngliche geht stets verloren, wenn es reflektierend wird und Theorien bildet. Das geschah beim Film zunächst unbewußt in dem Namen, dem man ihm in Amerika gab. Man nannte die Filmgesellschaft, die den Film herstellte, dort die american „moving picture" Trust und ward sich seiner somit als einer eigenen „Bildbewegungskunst" bewußt.

Einige Jahre später tauchten dann die ersten kritischen Stellungnahmen für und gegen den Film auf. In Deutschland waren beispielsweise Bassermann, Hagemann und Walden dafür; Ewers, Bahr, Schlaf, Arnold Zweig feierten ihn als neue Kunst; Otto Ernst, Walter Bloem und Julius Stettenheimer lehnten ihn ab. Eine vorzügliche Rechtfertigung hat ihm unlängst Bernhard Kellermann

Digitized by Google

zuteil werden lassen. Daß heute die Meinung ungeklärter denn je ist, braucht kaum erwähnt zu werden.

Es ist jetzt von Interesse, einmal eine innere Zerlegung des Begriffs „Film" nach der äußeren Analysierung in seine Einzelgebiete zu versuchen. Was ist der Film, was bedeutet er als Wort- und Begriffsformulierung und als was stellt er sich dar?

Der Film trägt in sich die Möglichkeiten zu einer Wesenheit, deren typische Eigenarten ihn in ihrer organischen Gesamtheit von jeder anderen Kunst scheiden.

Im Film ist es zum ersten Male gelungen, eine darstellerische Leistung zu objektivieren und das Wort Schillers „Dem Mimen flicht' die Nachwelt keine Kränze" zunichte zu machen. Sie erstarrt gleichsam auf der Filmschicht und ist beliebig oft in gleicher Weise reproduzierbar. (Ein Beispiel von vielen: Film der verstorbenen Tänzerin Miß Saharet.)

Technisch versteht man heute unter dem Worte „Film" ein zugfestes, glasklares und lichtempfindlich gemachtes, perforiertes Zelluloidband, dessen Gesamtlänge beliebig, dessen Einzelbildgröße jedoch genau wie die Perforierung und die Breite des Filmbandes international festgelegten Maßen untersteht. Das Wort „Film" wird vielfach durch das deutsche Wort „Bildband", „Bildreihe" oder „Bildstreifen" ersetzt.

Es ist Übertreibung, vom Film als dem Lande der „unbegrenzten" Möglichkeiten zu sprechen. Jede Kunst ist technisch begrenzt, und gerade in dieser Begrenztheit besteht ihre Stärke und Eigentümlichkeit.

Wo liegt aber die Grenze, beziehungsweise liegen diese Grenzen des Films? Die Welt des Films ist schattenhaft, flüchtig, farblos, unwirklich. Forschen wir diese Kategorien im einzelnen durch!

Digitized by Google

Der Film vermittelt eine ganz besondere Welt. Die Welt als Gehörtes verschwindet, — die Welt als Nur-Ohr ist bekanntlich im Grammophon oder noch gesteigerter im Rundfunk gegeben —, die Welt allein als Gesehenes taucht auf. Das Auge wird allein oder zum mindesten — da ja die Filmmusik als Begleitmoment hinzukommt — in erster Linie zum direkten ästhetischen Aufnahmeorgan. Der Film ist stumm, er vermittelt die Welt als das große Schweigen und steht in diesem Sinne dem Schattenspiel und der Pantomime am nächsten.

Denn der Film ist gleichzeitig die Welt als Bewegung.

Die Folge der Stummheit des Films ist die Ausdrucksnotwendigkeit durch die Bewegung, und zwar sowohl im Bilde selbst (Gebärde) oder der Bilder gegeneinander. (Wechsel der starren Umwelt als Mittel zum Zweck der Schaffung dramatischer Spannung.)

Nun kommt aber das Merkwürdige.

Während bei allen andern Künsten ihre Gebundenheit an mechanische Grenzen im allgemeinen als Selbstverständlichkeit hingenommen wird, über die es extensiv nicht hinausgeht, ist diese Beschränkung beim Film Gegenstand der heftigsten und häufigsten Angriffe geworden.

Auch fehlte und fehlt es stets wieder nicht an praktischen Versuchen, diesen Vorwürfen und scheinbaren Mängeln nachzugehen und eine Umstellung in der angedeuteten Richtung zu unternehmen, anstatt das Gegebene soweit und sorgfältig wie möglich zu vertiefen.

So versuchte man der Farblosigkeit des Films durch Handkoloratur oder andere mechanische Hilfsmittel zu begegnen, wie Urbans Kinemacolor, aufgebaut auf einem Zweifarbenverfahren. Man ging so weit, dem Kinobesucher eine gefärbte Brille bei Beginn der Vorstellung

Digitized by Google

auszuhändigen, die durch ihre Komplementärfarbe eine Welt der natürlichen Farben bei Anschauen des Films erzeugen sollte. Man sah also die Aufgabe nicht in der Natürlichkeit des Films, sondern in einer kritiklosen Wiedergabe der „natürlichen" Welt; ein Weg, den auch die starre Photographie eine Zeitlang praktisch erfolglos und zwecklos beschritten hatte. Die Erfindung und praktische allgemeine Durchführung des Farbenfilms würde dem Film als Kunstform voraussichtlich weniger dienlich als vielmehr hindernd sein, da er wahrscheinlich eine starke Naturähnlichkeit erzeugte, während, wie wir später sehen werden, die eigentümliche Stärke des Films gerade in seiner Unwirklichkeit und der Ausnutzung ihrer Möglichkeiten zu liegen scheint.

Béla Balàcz schreibt: „Der Gedanke an einen vollkommenen Farbenfilm macht mir Sorge. Denn die Naturtreue ist nicht immer ein Vorteil für den Film. In der Reduktion besteht ja eigentlich die Kunst. Wir können aber trotz unserer ästhetischen Besorgnisse darauf vertrauen, daß solche durch die Entwicklung der Technik gegebene Bedenken die Entwicklung des Films nicht aufheben können, da es ja auch eine Malerei gibt, die mit ihren Farben die Schwarzweißkunst des Zeichners und Radierers nicht verdrängt hat und die die Farben nicht daran gehindert haben, eine große Kunst zu werden. Der Gebrauch der Farben verpflichtet eben noch nicht zur unbedingten sklavischen Nachahmung der Natur. Ist einmal die Kinematographie bis zur farbigen Naturtreue gelangt, dann wird sie der Natur auch auf einer höheren Stufe wieder untreu werden."

Aber das war noch nicht alles. Auch die dem Film eigentümliche Zweiflächigkeit suchte man zu zerstören durch Versuche mit einem stereoskopischen Film, wie

Digitized by Google

neuerdings dem Plastikonfilm, bei dem man sich ebenfalls einer besonders konstruierten Brille als Hilfsmittel bedient.

Der plastische Film scheint ein besonders gefährlicher Abweg zu sein. Aus zwei Gründen, technischer und künstlerischer Art. Technischer Art insofern, als es im Theaterraum nur eine einzige ganz bestimmte Stelle geben wird, die dem Standpunkt bei der stereoskopischen Aufnahme entspricht. Wobei diese selber, wie wir später sehen werden, an dem Mangel krankt, nicht wie das Auge durch unmerkliche „Augenbewegungen", hervorgerufen durch die Reaktion des Ziliarmuskels, dem Aufnahmeobjekt bei der Bewegung in Richtung der Tiefe folgen zu können und daher den Anschein einer falschen Perspektive — zu schnelle und unverhältnismäßige Verkürzung oder zu schnelles Anwachsen des betreffenden bewegten Objektes — erwecken wird, ein Umstand, der wiederum einem Groteskfilm Möglichkeiten eröffnet: Etwa Ähnlichkeit mit einem Wachsfigurenkabinett mit aufgedrehten Gestalten.

Die Welt als Schweigen versuchte man zu überwinden, indem man den Film mit Naturgeräuschmaschinen verband, die das Wehen des Windes, das Rauschen des Meeres, das Knirschen des Sandes usw. nachahmen sollten. Auch versuchte man ihn mit Sprechmaschinen zu verbinden oder durch gleichzeitige Mitaufnahme eines Taktstockes und hinter der Bühne aufgestellten Sing- und Sprechchören oder Einzelpersonen eine Filmoper oder Operette zu erzeugen. Der letzte Versuch, der in seiner Art vielleicht zum erstenmal wirklich *praktische* Wirkungen erzeugte, ist das Tri-Ergon Werk.

Als Ergebnis sei kurz folgendes festgestellt: Der Film ist eine visuelle, und zwar eine Schwarzweißkunst. Von der Verwandtschaft der Graphik in diesem Sinne erlöst

Digitized by Google

ihn seine Bewegungsfähigkeit. Er scheint damit nach dem Schattenspiel hinzutreiben, aber er geht darüber hinaus, weil er Handlungen bringt. Darin steht er dem Theater nahe. Aber er ist dem Theater gegenüber stumm und scheint demnach mit der Pantomime zusammenzufallen. Aber auch hier wendet er sich wieder eigener Bestimmung zu, er ist schwarz-weiß und flächig. „Es gab schon einmal ein dem Lichtspiel seiner ästhetischen Struktur nach ähnliches. Aus dieser Kunst der lebenden Silhouette aber entwickelte sich noch keine eigene köstliche Kunst, weil dem Schattenspiel damals die angemessene Ausdrucksweise fehlte für das, was der Inder zu sagen hatte. Das Lichtspiel aber kam in einer Zeit, wo es wirklich etwas auszudrücken hatte." (Otto Foulon, Die Kunst des Lichtspiels.)

Sein technisches Wiedergabemittel ist die in höherem Grade wirklichkeitstreue Photographie. (Wiedergabe von Form und Linie und Bewegung.) Die Photographie ist aber in gleicher Weise Vermittlerin naturgegebener wie künstlerisch individuell ausgestalteter „gestellter", künstlicher Bilder. Ihre Wiedergabe erstreckt sich ebenso auf die Natur wie das subjektiv geschaffene Ornament, die Baukunst oder das Kunsthandwerk.

Damit weist der Film aber (noch verstärkt unter Betonung der oben genannten ein für allemal fest gegebenen Eigenheiten) ebensosehr wirklichkeitsnahe wie wirklichkeitsferne Seiten auf. Künstlerisch bietet das den Vorteil eines inhaltlich und darstellerisch nicht allzu engen Gebietes, eines schmiegsamen Instrumentes, das eine weite Skala zwischen zwei geradezu entgegengesetzten Polen aufweist.

Ein Gegenstand, der so tief im ganzen Leben einer Nation und des einzelnen verwurzelt ist, forderte bald zu

Digitized by Google

kritischen Stellungnahmen heraus. Typisch ist die überaus schroffe Gegenüberstellung der Meinungen, auch heute noch, und es fehlt nicht an Versuchen zu ihrer praktischen Durchführung.

Den Typ einer vermittelnden Stellung verkörpert Kafka, gegen den Film als Kunst oder Kunstmöglichkeit wendet sich theoretisch Oswald Spengler, wenn er schreibt: „Der echte Künstler des Abendlandes schließt die Augen und verliert sich in den Bereich einer körperlosen Musik, in dem Harmonie und Polyphonie zu Bildungen von höchster Jenseitigkeit führen, die weitab von allen Möglichkeiten optischer Bestimmung liegen." Hier sei noch auf eine Bemerkung auf einer der früheren Seiten zurückgegriffen. Wenn man den Film als Welt des Gesehenen auffaßt und das Grammophon oder den Rundfunk als Welt des Gehörten, so darf man eines bei diesem Vergleich nicht vergessen: Der Film ist nicht nur *Vermittler* der realen Welt als optisches Erlebnis, sondern er *ändert* sie in dimensionaler und farbempfundenen Richtung wie auch in ihrer zeitlichen Bedingtheit. Über diese Eigentümlichkeiten, die dem Film überhaupt erst die Möglichkeit zum künstlerischen Ausdruck geben, verfügt weder das Grammophon noch der Rundfunk, die die passive Rolle spielen, Träger und Vermittler einer im großen und ganzen unveränderten Welt zu sein.

Ein heftiger Angreifer des Films ist der vor kurzem verstorbene Ästhet Konrad Lange. Er äußert sich einmal in seinem Buch „Das Kino in Gegenwart und Zukunft" wie folgt: „Die Bewegungsphotographie ist weniger künstlerisch als die gewöhnliche Photographie. Sie rangiert in dieser Beziehung nicht mit der Malerei und Plastik, also den eigentlichen Künsten, sondern mit den täuschenden Jahrmarktsillusionen, nämlich dem Pano-

Digitized by Google

rama, dem Panoptikum und der höheren Magie." Eine ähnlich schroff ablehnende Richtung vertritt Benno Rüttenauer: „Der Kinematograph, wie alles wesentlich Mechanische, begreift in sich mehr des Kulturfeindlichen als des Kulturfördernden... Im Vergleich zu ihm ist der roheste Zirkus noch ein Kunstinstitut."

Wie bereits erwähnt, fehlt es auf seiten dieser „Filmreformer", wie sie sich selbst nennen, auch nicht an praktischen Versuchen, ihre Pläne durchzuführen. Ihr Einfluß aber auf den Spielfilm, den sie abschaffen wollen, ist gegenüber der Macht der Tatsachen gering geblieben. Verdienste haben sie sich erworben um die technische und künstlerische Ausgestaltung des wirklich schönen Bildes. Ihr *Ziel* ist unter anderem, das allmächtige Kinokapital zu treffen und eine Aufoktroyierung des künstlerischen Geschmacks von dieser Seite aus zu verhindern.

Ihr großer Nachteil liegt auf ästhetischem Gebiet. Dadurch, daß sie nur Naturbilder bringen und jede subjektive Handlung aus dem Film verbannt wissen wollen, schalten sie den großen, wichtigen Komplex der teilnehmenden Gefühle beim ästhetischen Genuß aus. Und es läßt sich nicht leugnen, daß der große Vorteil des Films, seine durch technische Mittel gegebene Beschränkung, ihm bei der alleinigen Wiedergabe reiner Naturbilder als möglichst genauer Kopien nachteilig ist. Die fehlende Farbigkeit, die ins Flache zusammengedrückten Formverhältnisse bedingen in diesem Fall eine unerträgliche Schablonisierung. Die wichtige ästhetische Norm des Menschlich-Bedeutungsvollen kommt in Fortfall, der Film wird interesselos, einseitig, langweilig. Wie engherzig häufig die Ansicht dieser Kreise ist, beweist folgender Ausspruch Konrad Langes: „Wenn irgend etwas als grober Unfug bezeichnet

Digitized by Google

werden kann, so ist es doch gewiß die öffentliche Vorführung von Handlungen, die das Strafgesetz verbietet."

Carl Hauptmann dagegen interessierte sich lebhaft für den Film und setzte sich für ihn ein. Er äußert sich: „Alle expressionistischen Künstler ringen seit Jahren um eine solche neue, lebendige Urmitteilung der Gebärde. Deshalb ist das Bioskop eine der charakteristischsten Entdeckungen auf künstlerischem Gebiete." In derselben Zeitschrift (Die Neue Schaubühne) schreibt Yahü: „Von Äschylos bis Euripides haben alle Dichter die Sprache verflucht. Wenn es nun gelingt, eine wortlose Dichtung wortlos zu reproduzieren, ist solche Kunst noch zu übertreffen? Das Kino ist die Vollendung einer viertausendjährigen Poesie."

Béla Balàcz schreibt in dem geistvollen Buch „Der sichtbare Mensch": „Die Erfindung der Buchdruckerkunst hat mit der Zeit das Gesicht des Menschen unleserlich gemacht. Aus dem sichtbaren Geist wurde ein lesbarer und aus der visuellen Kultur eine begriffliche. Der Kinematograph aber gibt der Kultur eine neue Wendung zum Visuellen und dem Menschen ein neues Gesicht. Unsere Ausdrucksfläche ist das Gesicht geworden. Früher war der Mensch sichtbar am ganzen Leib. Die Hüften der Venus lächelten nicht minder ausdrucksvoll als ihr Gesicht." Carlo Mierendorff, der selber viele Filme geleitet und mitgespielt hat: „Wir müssen das Kino haben. Seit das Kino, aufgewachsen zu einem ungeheueren Vieh, über Europa lagert, schmarotzert es aus allen Taschen. Es schlug alle in Bann. Niemand entgehet ihm. Da es für alle lebet, lebet es von allen. Das Publikum des Kinos ist das klassenlose Publikum. Ich sehe in die U.-T., die Kammer-Lichtspiele, die Biograph, die Palastkinema, die Edison-, Bio-, die Eden-Theater: die schräg unter die

Digitized by Google

Stadtsohle gebohrten Katakomben, die langen Schläuche, lang hingewälzt mit großem Maul einsaugend, in denen gespenstisch Leuchtkäfer vor Tappenden herirren; die alles vorpressen, nahe an das gewaltige quadratische flirrende Auge heran, das hext, bedroht und zu Boden hält: Hafenarbeiter und Geldleute, Spülmädchen und Sängerinnen. Kanzlist, der auf der flirrenden Wand sich — so meint er — aufsteigen sieht zu Chef und Direktor. Ladnerin, beglückt, sieht sie da oben von Graf und Baron geliebt sich selbst. Junger Mann, der sich den Chick abguckt. Einer mit Sektgeruch. Damen, auf das ‚Letzte' aus. Person, dabei, einen zu beklauen. Herren, die gähnen. Ein Paar, schon das dritte Mal da. Kellner und Büglerinnen, Dienstmänner und Modelle, Chauffeure und Ehefrauen, Maler und Milchmädchen, Jockeis und Schülerinnen, Rote Radler und Friseusen, Möbeltransporteure und Dienstboten, Damen mit Diamanten, und Metzgerburschen, Pferdejungen und Reisende. Nicht anders gespalten als in vier Plätze. Ungetrennt, eins, verschweißt vom Schweiß der Erschütterung, Brücken geschlagen, geballt. In den Logen Parfüm und knisternd seidene Robe, vorne Wind aus Apfelsinenschalen und Mütze ins Genick. Größter Lust sei Leinwand am nächsten. Gekreisch vorn — hinten Gelächel. Monokels an Manchesterbeinen verächtlich vorbei. Eng gekeilt, kein hochgeklappter Sitz, keucht in der Verfinsterung der Zuschauer unter dem Bild, das vorüberprescht.

Der Film spult: Jetzt packt er das Weib an da oben. Unten fühlt jedes Weib sich gepackt, packt jeden Mann. Fieber entsteht, Geseufz. Ein Schirm fällt. Man muß sich bückend unter Röcke langen. Fleisch tanzt an Fleisch. Dunkel tanzt das Lokal auf unserm Genick. Durch die Dünstung prasseln Projektile, grünlich: Zimmer, Wald-

Digitized by Google

saum, Kavaliere. Wer kann noch entfliehen? Das Weiß blitzt. Das Schwarz heischt. Das Licht streut sich. Vibration die süße Betäubung. Die Hast lullt ein.

Licht flammt auf, der Bann reißt, erleichtert im Schweigen umblinzeln sich: Monteure, Briefträger, Zylinder, Matrosen, Schiffsknechte, Portiers, Kopftücher, Kommis, Bergarbeiter, Kokotten, Fuhrmänner, Dandys, Lehrlinge, Kellnerinnen, Rayonchefs, Sergeanten, Strohhüte, Herren im Cut, Ballonmützen, Dichter, Ehemänner, Gebildete. Schon scheint es, der Mensch muß ins Kino, um sich zu erhalten.

Aus Maschinenhallen und Warenhäusern, aus Kellern und Mietsvierteln, aus Landhäusern, aus dem Osten der Großstädte, aus Untergrundbahnen, Trams, aus Gießereien, Fabriken, Bureaus steigt der Mensch empor. Ein unendlicher Zug in die Kinos der Metropole und der Provinzstädte.

Die in Dörfern sahen das Getriebe der Citys, Lichtmaste, Autos, Fassaden der Hotels, Bahnhöfe.

Die in Städten sahen Waldgebirge, Telegraphendrähte, Chausseen, Friedlichkeit.

Da war Fremder fremdem Kontinent gegenüber, Wüsten, dem Meer, China und Indien.

Dunkle Verbrämung fiel."

Bernhard Kellermann schreibt aus Anlaß der Aufführung „Der letzte Mann": *Ein halbes Jahrtausend brauchte das deutsche Theater* zu seiner Entwicklung, von den primitiven Fastnachts- und Mysterienspielen angefangen bis zu den Höhepunkten unserer Bühnenkunst, wie wir sie bei Brahm, Reinhardt, Jeßner erlebten. *Der Film durchläuft seine Bahn in kaum einem Vierteljahrhundert,* gelockt von der Volksgunst, vorwärtsgetrieben vom Wettbewerb der Nationen, gepeitscht von der

Digitized by Google

siebenschwänzigen Katze, deren Knoten aus massivem Gold sind. Köstlich primitiv am Anfang (wie die Fastnachtsspiele), bald Experiment, Verfall, Laune, Entartung, in Abgründe der Lächerlichkeit kriechend; schon kriecht er wieder hervor, um zäh und ohne Pause, ein wenig außer Atem, seine Bahn zu verfolgen: *vom Kitsch zur Kunst*. In einem Vierteljahrhundert hat er mehr Energien verbraucht, mehr Schweiß, Menschen, Geld, als das Theater in einem halben Jahrtausend. Wird er siegen? Ohne Zweifel, er wird siegen!"

Die Urteile sind also widerstrebend genug. Aber das spricht eigentlich nur *für* den Film. Nicht das ist gewöhnlich als aussichtslos und verloren anzusehen, über das die Ansichten im Streit auseinandergehen, sondern was mit Gleichgültigkeit übergangen und totgeschwiegen wird. Der Film aber ist heute viel zu sehr Kulturfaktor geworden.

Der Vollständigkeit halber seien noch zwei praktische Vertreter des Film erwähnt, Urban Gad, der frühere Gatte Asta Nielsens und damalige erste theoretische Werber für den künstlerischen Film, der die Bedeutung und Schönheit der Bewegung im Film hervorhebt sowie Paul Wegener, der zuerst die phantastische Seite des Films bewußt praktisch herausgearbeitet hat.

Zum Schluß sei auf ein Urteil hingewiesen, das Heinrich Heine seinerzeit über das Klavier, als dieses noch an technischen Mängeln krankte, gefällt hat. Liest man solch eine Kritik jetzt, so wird man unwillkürlich vorsichtiger im Urteilen werden und nicht aus technischen Unzulänglichkeiten, die zu überwinden sind, ohne weiteres strikte eine Kunstmöglichkeit überhaupt in Abrede stellen. Ich entnehme dieses Urteil einem kleinen Büchlein von Otto Foulon „Die Kunst des Lichtspiels". Es stammt vom

Digitized by Google

20. März 1843: „... Die himmlischen Mächte haben einen noch schauderhafteren Kunstgenuß beschert, nämlich jenes Pianoforte, dem man jetzt nirgends mehr ausweichen kann, das man in allen Häusern erklingen hört, in jeder Gesellschaft, Tag und Nacht. Ja, Pianoforte heißt das Marterinstrument, womit die jetzige vornehme Gesellschaft noch ganz besonders torquiert und gezüchtigt wird für alle ihre Usurpationen. Wenn nur nicht der Unschuldige mitleiden müßte! Diese ewige Klavierspielerei ist nicht mehr zu ertragen. Die grellen Klimpertöne ohne natürliches Verhallen, diese herzlosen Schwirrklänge, dieses erzprosaische Schollern und Pickern, dieses Fortepiano tötet all unser Denken und Fühlen, und wir werden dumm, abgestumpft, blödsinnig. Dieses Überhandnehmen des Klavierspielens und gar die Triumphzüge der Klaviervirtuosen sind charakteristisch für unsere Zeit und zeugen ganz eigentlich von dem Sieg des Maschinenwesens über den Geist. Die technische Fertigkeit, die Präzision eines Automaten, das Identifizieren mit dem besaiteten Holze, die tönende Instrumentwendung des Menschen, wird jetzt als das höchste gepriesen und gefeiert."

So soll in dieser Arbeit nicht nur das Lichtspiel als neue Kunstform, sondern auch dort, wo es diese noch nicht ist, als Möglichkeit einer neuen Kunstform (aber immerhin wertvoll genug, daß sich eine wissenschaftliche Ästhetik damit befaßt), behandelt und untersucht werden.

Hiermit haben wir einen Überblick allgemeiner Art gewonnen über den Film (insbesondere den Spielfilm) als einer Wirklichkeit von bedeutendem Einflusse auf das heutige Kulturleben, als einer Gewordenheit in technischer, wirtschaftlicher und künstlerischer Beziehung, als einer Wesenheit von charakteristischem Gepräge gegenüber den

Digitized by Google

anderen, ihr scheinbar ähnlichen Künsten, die ihren geistigen und vielfach praktischen Niederschlag in der verschiedensten Form gefunden hat.

Die Stellungnahme, die das vorliegende Buch einnimmt, versucht zunächst völlig neutraler Art zu sein. Es ist ihr darum zu tun, rein objektiv die Grundzüge des Films und der damit notwendig zusammenhängenden Aufführung der Möglichkeit einer näheren Untersuchung zu unterziehen und zu versuchen, auf diese Weise zu positiven Ergebnissen zu kommen. Ob und wieweit der Film Kunst sein kann oder schon ist, wird von dem Charakter und der Tiefe dieser abgeleiteten Ergebnisse abhängen und dem Urteil des einzelnen überlassen werden müssen.

So läuft der Sinn dieser Arbeit schließlich doch darauf hinaus, „dem Künstler mit begrifflicher Klarheit zum Bewußtsein zu bringen, welche Wege ihm die Eigenart seiner Kunstmittel zur Erreichung des allgemeinen künstlerischen Zweckes anweist" wie „dem Beschauer eine urteilende Stellungnahme zum Kunstwerk zu ermöglichen". (Warstatt, Ästhetik der Photographie.)

Digitized by Google

I. ABSCHNITT

Die Erfahrungsgrundlagen

SAMMELT der Mensch eine Reihe von Sinneswahrnehmungen, von Anschauungen, so entsteht aus diesem Komplex das, was wir Erfahrung nennen, eine gewohnheitsmäßige Reihe von Anschauungen, die sich in irgendeinem Punkte auf derselben Grundlage treffen. Unter Hinzutritt der geistigen Verarbeitung, also des denkenden Verstandes, bildet sich das, was man als Urteil bezeichnet. Um also zu urteilen und von da zu Maximen zu gelangen, brauchen wir die Erfahrungsgrundlagen. Wie verhält es sich nun mit diesen Erfahrungsgrundlagen beim Film? Die Antwort lautet: Allgemein weisen die Erfahrungsgrundlagen im Film gegenüber den anderen Künsten eine große Lückenhaftigkeit auf.

Welches sind denn überhaupt die Erfahrungsgrundlagen beim Film? Um diese Frage zu beantworten, bedarf es zunächst der Scheidung in Erfahrungsgrundlagen anderer und der Eigenerfahrung.

Wie steht es nun mit dieser Erfahrung anderer, mit der Fremderfahrung? Erfahrungen anderer bestehen in Selbstbekenntnissen von Künstlern im Film, in einer Filmkunstgeschichte über die Entwicklung dieser Filmkünstler und der Filmkunst aus dem Stand Außenstehender, in einem kritischen Gedankenaustausch Dritter.

Selbstbekenntnisse in zusammenhängender Form fehlen, soweit sie das rein künstlerische Gebiet des Films

Digitized by Google

betreffen, noch immer fast völlig. Zwar gibt es eine Reihe von Selbstbekenntnissen, aber diese sind im allgemeinen rein journalistischer Art und befassen sich — wohl oft in Reklameabsicht — mit dem äußeren Lebenslauf der betreffenden Persönlichkeit.

Völlig unmöglich aber ist es, Tatsachen dieser Arbeit mit einer Art von Filmkunstgeschichte zu stützen. Eine Entwicklungsgeschichte des Films in diesem Sinne steht noch aus.

Man vergesse doch nicht, wie kurze Zeit der Film erst existiert, zumal wenn man die ganzen Jahre in Abrechnung bringt, wo er technisch noch in den Kinderschuhen steckte. Mancher wird hierin einen gewissen Angriffspunkt finden. Er wird sagen: Jeder Wilde, jeder primitive Mensch ist fähig, mit einem Griffel, mit irgendeinem Farbstoff, ohne weiteren Umweg sein künstlerisches Erlebnis zu objektivieren. Das aber nur ist echte Kunst, die nicht erst des verwickelten Umwegs eines bestimmten, vielleicht dekadenten Kulturfortschritts, eines komplizierten mechanischen Apparates bedarf, um die Fähigkeit zu ihrem Ausdruck zu finden. Die Kunst des Primitiven ist wirkliche Kunst, unmittelbare Ausdrucksfähigkeit, wie jener Griffel, den die Hand des Individuums führt, der dieses künstlerische Erlebnis hat. Aber der Film! Der Film ist Technik, Verzerrung, Unwahrheit.

Auf den ersten Blick mag dies bestechen.

Aber doch! Ist nicht auch ein gewisser Kulturstand notwendig, ehe der Klavierkünstler, der Geigenkünstler entstand? Es ist vielleicht eine Kunst zweiten Grades, oder auch besser anderen Grades, auf Grund eines gegebenen Erlebnisgegenstands wie der zu Noten geformten Töne, eines mechanischen Hilfsmittels wie des Klaviers oder der Geige seine Gedanken aus sich heraus sichtbar

Digitized by Google

zu machen. Zum Begriff der Kunst gehört aber nicht nur die Fähigkeit des von anderen verschiedenen, oft abstrusen Innenerlebnisses, sondern auch die Möglichkeit des verständlichen Ausdrucks andern gegenüber, die straffe Selbstbescheidung der dabei in Frage kommenden Ausdrucksmittel, die Beherrschung des Instrumentes, das erst das Erlebnis einer Allgemeinheit zugänglich macht, die, ausgehend von dem äußerlich allen in gleicher Weise gebotenen Vorgang, diesen doch künstlerisch individuell für sich einzeln erlebt und bereits im Augenblick des Empfängnisses ganz persönlich umgestaltet.

Daß dabei die Kultur bei der mit wachsender Verfeinerung der Technik stetig zunehmenden Zahl von Ausdrucksmitteln zu immer neuen Hilfsquellen greift, kann man ihr schließlich kaum zum Vorwurf machen. Zudem ist der Film, auf der reinen Anschaulichkeit beruhend, selten klar und unkompliziert. Das einzige, das man verlangen kann, ist die Forderung, sich immer mehr zu bemühen, die technische Seite des jeweiligen Mitteilungsmittels dauernd weiter in den Hintergrund zu rücken, bis sie praktisch überhaupt nicht mehr vorhanden scheint und der persönlichen Äußerung und dem Einzelerlebnis den breitesten Raum läßt. Auch der primitive Mensch hat sich erst mit den technischen Tücken seiner Ausdrucksmittel abfinden müssen, er hat erst allmählich ihre Möglichkeit und Grenzen entdeckt, bis er dazu kam, sie als Zwischenglieder und Offenbarer seines Innenerlebnisses zu verwenden, das erst dann als künstlerisch bezeichnet werden kann, wenn es unter gewissen ungeschriebenen Gesetzen, deren sich der Künstler selbst oft gar nicht bewußt ist und nach denen er doch mit peinlicher Genauigkeit handelt, entsteht und objektiviert wird.

Nach dieser Abschweifung sei wieder zur Frage dieses

Digitized by Google

Abschnittes zurückgekehrt: Welche Fremderfahrungsgrundlagen kommen für den Film neben den Selbstbekenntnissen und einer — nicht vorhandenen — Filmkunstgeschichte noch in Betracht?

Im Anschluß an die Vervollkommnung des Films und seiner Vorführungsstätten setzte zuerst am Schluß einzelner Vorführungen ein fruchtbarer, kritischer Gedankenaustausch ein, der wieder mittelbar seinen Niederschlag fand in Kritiken oder Essays in Unterhaltungs- und Kunstzeitschriften und in der Tagespresse.

Von diesen Erfahrungsgrundlagen sind die Kritiken in den Tageszeitungen noch heute teilweise mit großer Vorsicht aufzunehmen, da sie häufig kein absolut wahrheitssuchendes Urteil darstellen, sondern Reklamezwecken dienen. Daneben finden sich als Anhang zu illustrierten Zeitschriften oder in Blättern für Theater und Film natürlich auch Artikel von hohem objektiven Werte.

Typisch für alle diese Erfahrungsgrundlagen aber ist ihre völlige innere Verbindungs- und Zusammenhanglosigkeit. Es fehlt jede einheitliche große Linie, die alle diese Beziehungen verbindet. So erhebt sich unmittelbar das Bedürfnis nach einer wissenschaftlichen, nur den Selbstzweck im Auge habenden Bearbeitung des Gesamtgebietes, zu der als wertvolle Ergänzung jedesmal das neue Selbsterlebnis oder die neue Eigenerfahrung kommt.

Die Forderungen, die sich etwa im Laufe einer solchen Untersuchung ergeben, dürfen nun alles andere als eng gefaßt werden.

Zunächst dürfen sie nicht auf eine bestimmte Nation festgelegt werden. Denn die Grundeigentümlichkeiten einer bestimmten Kunstgattung sind nur an diese selbst, nicht aber an ein bestimmtes Land gebunden. Ferner dürfen nicht Forderungen mit dem Anspruch auf All-

Digitized by Google

gemeingültigkeit über eine bestimmte Mode oder andere zeitlich begrenzte Verhältnisse erhoben werden.

In dritter Linie geht es um Einschränkungen des Films überhaupt. So wäre es zu verwerfen, wenn man den Begriff des Films an sich von vornherein schon so verengen wollte, daß z. B. die Form des Sensationsfilms oder etwa des Trickfilms überhaupt als Mißgeburt hingestellt würde.

Als Ergebnis dieses Abschnittes könnte man etwa folgendes sagen: .

Eine Abhandlung eines besonderen Kunstzweiges ist um so wertvoller, je unmittelbarer sie auf die besonderen Eigentümlichkeiten der betreffenden Kunstgattung eingeht. Es handelt sich demnach speziell in dieser Arbeit darum, ausgehend von den Besonderheiten des Films die Möglichkeiten und Forderungen zu entwickeln, die wiederum genügend weit zu fassen wären, um dem künstlerischen Schaffen des einzelnen den nötigen freien Raum zu lassen. Erfordernis jeder Kunst ist unbedingte Stilreinheit, das heißt künstlerisch-organische Zusammengesetztheit sinnvoller Art seiner künstlichen Ausdrucksmittel. Jede Kunst unterliegt naturgemäß besonderen Gesetzen, da die Eigenart ihrer mechanischen Hilfsgegenstände in jedem Fall andere sind. Vor dreißig Jahren wurden diese mechanischen Voraussetzungen beim Film erfüllt, und doch ist dieser trotz Spötteleien, Zweifel und Anfeindungen am Leben geblieben, ja in seiner äußerlichen Ausbreitung von Jahr zu Jahr in steigendem Maße gewachsen. Dreißig weitere Jahre werden vergehen, bis es sich herausstellt, ob der Film seinen *eigenen* Weg, den Weg des Charakteristischen, wie wir später erkennen werden, den Weg der Verflüchtigung erdgebundener Schwere durch vergeistigte Bewegung, finden und, wo er ihn schon

Digitized by Google

angetreten, weitergehen wird, ob der Film stark genug ist, immer mehr eine eigene Kunst zu werden, die wie alle anderen Künste berufen ist, uns auf Zeitabschnitte in Tiefen zu versenken, aus denen wir irgendwie geläutert hervorgehen.

Nach dieser Einführung wenden wir uns dem zweiten Abschnitt, dem Film als Massenkunst, zu, zu der er aus verschiedenen in seiner Natur begründeten Bedingungen ein für allemal bestimmt ist.

Digitized by Google

II. ABSCHNITT

Der Film als Kollektivkunst

Es sind da verschiedene Triebkräfte, die den Film zu einer Kunst für die Massen machen, Triebkräfte technischer und wirtschaftlicher Art.

Durch die Merkwürdigkeit des Organismus der Bildbandbewegung, des Projektors, ist das Einzelfilmbild notwendigerweise so klein wie möglich gehalten. Infolge des geringen Umfangs eines jeden Filmbildchens — auf den Meter Filmstreifen kommen etwa 55 solcher Bildchen —, der internationalem Übereinkommen gemäß festgelegt ist und 18 × 24 mm beträgt, bedarf der Film einer entsprechend großen Projizierung, um ästhetisch durch das Auge aufnahmefähig zu werden. Diese Projizierung ist außerdem notwendig, um technisch mit Hilfe eines Bildflügels den dauernden Wechsel der Filmbildchen mit den sukzessiv abgestuften Teilphasen der Bewegung zu verdecken und ein einziges, feststehendes, aber bewegungsbegabtes Einzelbild zu erzeugen.

Da dieses Projektionsbild mehrere Meter an Breiten- und Längenausdehnung aufweist, drängt es von selbst zum gleichzeitigen Massengenuß.

Die Lebensdauer des einzelnen Films ist kurzfristig, wenn er oft benutzt wird. Es muß daher das Bestreben sein, innerhalb dieser eng begrenzten Lebensdauer möglichst vielen Individuen jedesmal seine Werte mitzuteilen.

Aber noch andere wirtschaftliche Gründe werden maß-

Digitized by Google

gebend. Die Herstellung wie die Vorführung des Films im technischen Apparat ist jedesmal mit entsprechend hohen Kosten verknüpft, die man durch eine entsprechend hohe Besucherzahl in jeder Vorführung wieder einzubringen versuchen wird.

Diesen Massengenuß vermittelt das Lichtspielhaus. Insofern schließt sich der Film unmittelbar an die bisherigen Kollektivdarbietungen im Theater-, Konzert-, Vortrags- und Bildersaal an.

Dies Bestreben nach Massenzusammenschluß ist überhaupt ein Zeichen unserer heutigen Kultur. Sombart kennzeichnet diesen Zug treffend mit dem Ausdruck eines „Omnibusprinzips unseres heutigen Kulturdaseins".

Zu erwähnen bleibt, daß der Film infolge seines kollektiven Charakters außerstande ist, etwa wie ein Buch nach Belieben aus dem Bücherschrank geholt und gelesen wird, jederzeit dem Einzelnen, der Bedürfnis darnach hat, vorgeführt zu werden. Die meisten Filme laufen *einmal* im ganzen Reiche, um dann auf immer in die Filmarchive zu wandern.

Daß die Filme damit für die Aufführung verloren sind, hat übrigens noch einen anderen Grund. Noch heute steht der Film im Werden seiner technischen Ausdrucksmittel und so erklärt es sich, daß er nach ein bis zwei Jahren künstlerisch mit wenigen Ausnahmen überholt ist.

a) Das Aufnahmeorgan

Das ästhetische Aufnahmeorgan für das bewegte, projizierte Filmbild ist das Auge. Der Film stellt sich damit als eine rein seelische, ja immaterielle, von jeder Leiblichkeitsempfindung losgelöste Kunst dar, wenigstens unter normalen Verhältnissen.

Digitized by Google

Unter normalen Verhältnissen ist hier der technisch einwandfreie Film verstanden. Liegen diese Voraussetzungen nicht vor, überwiegen technische Fehler, so wird die freie Abgelöstheit von allem Leiblichen durch ein bedrängendes Hineinbeziehen von Leiblichkeitsempfindungen illusorisch.

Unter normalen Verhältnissen ist aber nicht nur die technische Seite des Vorführungsgegenstandes, sondern auch die ästhetische Ungestörtheit des Beschauers zu verstehen. Der Film ist die Welt im Reiche des Sichtbaren, er ist die Welt der Tauben und Stummen. Aber der Blinden? Sehstörungen werden hier, wo die Hauptsache oder gar alles in der optischen Erfassung des künstlerischen Genusses liegt, auf das empfindlichste wirken und jede künstlerische Aufnahmemöglichkeit durch Involvieren niederer Körperlichkeitsempfindungen illusorisch machen.

Alle ästhetischen Nebengefühle und Hauptgefühle haben beim Ansehen eines Films unerbittlich in dem einen Hauptgefühl der Gesichtsempfindung zusammenzuströmen. Man sieht die Bäume und das Meer rauschen, ohne tatsächlich etwas davon zu hören, man sieht die Menschen lautlos schreien und lachen, leiden und genießen. Die Blume, die ihren Kelch gegen die Sonne öffnet, riecht man nicht, die Welten, die an der verdunkelten Leinwand krachend zerbersten, versinken lautlos ins Nichts. Über allem liegt das große Schweigen. Aber nicht das Schweigen der Starrheit, sondern der Bewegung. Diese Bewegungsmöglichkeit und ihre Veränderlichkeit im Bilde und der Bilder gegeneinander (Bildwechsel) ersetzt alles.

Der Mensch ist gewissermaßen der Resonanzboden, der einen Film in allen seinen abgestuften Steigerungen günstig aufnimmt, dessen Bewegungsschwingungen — was Bildhandlung, Bildwechsel, Schnelligkeitsablauf oder

Digitized by Google

Stillstehen und Rückwärtstreibung anbetrifft — mit den Eigenschwingungen des großen Resonanzbodens „aufnehmender Mensch" irgendwie übereinstimmen und dadurch in gedämpfte — stille Heiterkeit — oder ungedämpfte Schwingungen, wie man es in der Physik nennt — Begeisterung, jenes Gefühl des Zerberstenglaubens — versetzt wird. Alle Schwingungen, die darüber oder darunter liegen, sind nicht imstande, irgendeinen entsprechenden Gegenreiz im Beschauer zu erzeugen. Ein solcher Film „läßt kalt", ein solcher auf der Leinwand handelnder „sichtbarer Mensch" und sein Schicksal interessiert nicht, sondern langweilt.

Wie bereits bemerkt, ist die körperliche Abgelöstheit unter der Voraussetzung eines intakten Sehvorgangs beim Beschauer eine vollkommene, wenn der Film technisch einwandfrei ist. Was ist aber unter dem Begriff des technischen Fehlers beim Film zu verstehen?

Die technischen Fehler können in den Hauptbedingungen der Filmvorführung in Erscheinung treten, d. h. einmal im laufenden Filmband selbst, andererseits im Theaterraum.

Im ersten Falle handelt es sich um Licht- und Bewegungsreize, und zwar zunächst um solche plötzlicher und diskontinuierlicher Art, wie sie durch schlechte Körnung der Filmschicht, Zerreißen des Filmbandes oder falsche Beleuchtungskonzentration sowie durch unvermittelte Bewegungsübergänge der aufgenommenen Darsteller, im ersteren Falle besonders bei zu greller Beleuchtung auftreten. (Übergangsloser Gegensatz von Schwarz und Weiß sowie Ruhe und Bewegung.) Dauernd optische Störungen bildet das „Verregnen" der Bilder (durch Zerschrammen zerstörte Filmschicht) sowie das „Flickern" oder „Flimmern", ein Vorgang, bei dem sich eine psychologisch

Digitized by Google

als einheitlich zu empfindende Bewegung in ihre Teilfolgen auflöst. Alle diese Erscheinungen können sowohl nur augenblicklich wie auch dauernd auftreten und wirken dementsprechend schwächer oder stärker störend. Hierhin gehört auch das durch die Feinheit des Materials bedingte gelegentliche Zerreißen des Filmbandes.

Im zweiten Fall handelt es sich um die Platzanordnung im Theater, einmal in bezug auf die Stellung zum Bilde, die bei falscher Berechnung zu perspektivischen Verzerrungen führen kann, andererseits in bezug auf die Bequemlichkeit des Besuchers.

Normalerweise ist die Abgelöstheit, wie gesagt, eine vollkommene. Die vielfachen illusionsstörenden Gefahren, die der literarischen Bühne anhaften, fallen fort. Der Film kennt keine Geräusche hinter der Bühne, keinen hemmenden Einfluß eines Souffleurs. Ein Waldboden im Film besteht im allgemeinen nicht aus Plüsch, weist jedenfalls nicht grob darauf hin. Die Geräusche, die im Theater unliebsam auf den unwahren Vorgang beim Betreten eines solchen Waldbodens aufmerksam machen, fallen genau so fort, wie die Unerquicklichkeiten, die sich zu gleicher Zeit der Vorführung hinter der Bühne abspielen. Schon der Gedanke an eine solche Möglichkeit wirkt illusionsstörend.

Der Film ist entrückter. Er trägt in diesem Sinne den Stempel eines tatsächlich fertigen, geschlossenen und unveränderlichen Gegenstandes, dem in der Hauptsache allein das Auge als aufnehmendes ästhetisches Organ gegenübersteht.

Der Ablauf, der Charakter und die Art der Handlung liegt von dem Augenblick fest, wo das Filmband aufgenommen, kopiert, beschnitten und zum Verleih fertig begutachtet ist, während im Theater bis zum letzten Augen-

Digitized by Google

blick durch unerwartetes Erkranken der Darsteller, durch Versagen wichtiger Szenenstellen der ästhetische Endeindruck gefährdet und damit der Charakter eines einheitlich geschlossenen Kunstwerkes in Frage gestellt ist. Beim Film kann allein die *Vorführung* durch vorübergehendes Versagen des mechanischen Vorführungsapparates benachteiligt werden; *an der fertig vorliegenden künstlerischen Geschlossenheit des Werkes selbst ändert das nichts.*

Über die Stellung der Musik im Rahmen des Films und ihren Einfluß auf das ästhetische Grunderlebnis wird später gesprochen werden. Sie ist, wie sich zeigen wird, ein äußerst wichtiger Bestandteil der Filmvorführung.

b) Der Aufnahmegegenstand

(Negativ- und Positivfilm)

Dem Aufnahmeorgan muß notwendigerweise ein entsprechender Gegenstand zur ästhetischen Einfühlung gegenüberstehen.

Dieser Gegenstand heißt ganz allgemein „Film". Diesen Gegenstand gilt es genauer zu formulieren.

Der Inhalt dieses Gegenstandes ist *jedesmal ein anderer,* seine Form dieselbe: Das perforierte, beliebig lange Filmzelluloidband.

Das Mittel zur Aufnahme der verschiedenen Inhalte ist *jedesmal dasselbe.* Es wird gebildet durch die einmalig im Theater eingebaute weiße Projektionswand. Auf ihr spielt sich der jeweilige Inhalt ab, der ganz allgemein mit dem Worte „Film" bezeichnet zu werden pflegt.

Dieser Film auf der weißen Wand, d. h. seine ästhetischen Bedingungen nach Bild und Handlung, wird im

Digitized by Google

III. Abschnitt einer genauen Untersuchung unterzogen werden. Hier handelt es sich um die Feststellung, wie weit im Filmbande selbst als der technischen Vorbedingung des Endeindrucks bereits Möglichkeiten zu subjektiven Änderungen vorliegen, die verschiedene Wege zulassen, also eine ganz bestimmte künstlerische Begabung verlangen. Derjenige, von dessen künstlerischer Begabung (deren Ausweitung allerdings enge Grenzen gesteckt sind) dieser Eindruck im Film abhängt, ist der Filmoperateur.

Mit der Erfindung und dauernd sich steigernden Verfeinerung der Photographie entstand die Frage nach ihrem künstlerischen Wert oder Unwert. Es ist viel darüber gestritten und geschrieben worden, ob es möglich ist, die Photographie an sich als selbständige Kunst aufzufassen oder nicht. „So wichtig auch für die Kunst die Mitwirkung der Photographie in vielen Beziehungen sein mag, so ist sie doch keine Kunst im strengen Sinne. Die abbildliche Wiedergabe, also die Hauptsache, geschieht auf mechanischem Wege." (Volkelt.)

Für den Film aber ist das photographische Reproduktionsmittel nicht mehr Selbst- und Endzweck, sondern Mittel zum Zweck. Nicht das Einzelfilmbild ist Hauptsache, sondern der Gesamtfilm in Bild und Handlung. Die voraufgehende „Stellung" des Szenenbildes, d. h. die Ausarbeitung der Handlung im Einzelbild, der Bewegungen, der Gewänder, der Baukunst, des Ornamentalen, der darstellerischen Einzelszenen ist völlig dem freien künstlerischen Schaffen überlassen. Nur die reinen Naturaufnahmen legen, was szenische Gestaltung (Staffage) betrifft — und wie viele Filmaufnahmen werden jetzt auch ins Atelier verlegt — eine weitgehende Beschränkung auf.

Das einzelne photographische Teilbild ist in keiner

Digitized by Google

Weise mehr Hauptsache. Es erhält erst Wert als organischer Bestandteil des ganzen Filmbandes als einer Menge von Einzelbildern, deren [Bewegungs-]phasen zeitlich und örtlich verschieden sind.

Schließlich und letzten Endes aber geschieht die abbildliche Wiedergabe selbst nicht mehr auf starr mechanisch festgelegtem Wege. Die kinematographische Aufnahmekamera hat als unterscheidendes Merkmal die Bewegung. (Bewegung des Filmbandes durch Kurbelung.) Diese Bewegung geschieht manuell, sie ist also subjektiv variierbar.

In derselben Richtung:

Normalerweise beträgt der Bildwechsel 16 pro Sekunde. (Wiedergabe der Normalbewegung.) Modifikationen sind möglich durch die Zeitraffer- und die Zeitlupenaufnahmen.

Das Prinzip dieser Zeitrafferaufnahmen ist, in bestimmten, häufig sehr großen Zeitabschnitten (Bildwechsel etwa jede Stunde bei der Aufnahme, bei der Wiedergabe aber 16 jede Sekunde) ein Teilbild nach dem andern aufzunehmen und dieselbe Bildreihe später in normaler Weise wieder ablaufen zu lassen.

Es handelt sich hierbei um organische Materie, deren langsamerem Bewegungsablauf unser normales Bewußtsein für gewöhnlich nicht zu folgen vermag (Wachstum von Pflanzen usw.); andererseits um unorganische Materie, der auf diese Weise durch den Film Bewegung eingeflößt werden kann. (Trickfilms, fliegende Teller usw.)

Je nach dem Charakter dieser „Trickaufnahmen", die bereits ein freies Spielen mit der gegebenen Materie auf Grund der technischen Mittel und mit diesen technischen Mitteln selbst darstellen, fällt die betreffende Darstellung in das Reich des Phantastischen oder Märchenhaften, ja selbst Grauenhaften; oder des Drastisch-Komischen.

Digitized by Google

Die Zeitlupenaufnahmen sind auf dem umgekehrten Prinzip aufgebaut. Eine Bewegung wird in sehr kleinen Zeitabschnitten aufgenommen und mit normalem Bildwechsel wiedergegeben: Dilatierung der Bewegung, im Anfang in der Hauptsache zu Sportaufnahmen verwandt, jetzt zu phantastischen, grotesken und grausigen Films. Die Bilder sind in der Ausführung an Güte den anderen gleich, während sie früher — eine Folge der Spiegelaufnahmetechnik — sehr stark verblaßt waren. Auf der anderen Seite ist es ebenso in umgekehrter Richtung möglich, durch Rückwärtsdrehen des Films bei der Aufnahme und Wiedergabe in normaler Richtung einem Zeitlaufe negativen Charakter zu geben. „Die Kinematographie gibt uns die Möglichkeit, Maßstab und Vorzeichen der Zeit beliebig zu ändern." (Ernst Mach.)

Die Wichtigkeit dieser Tatsache liegt auf der Hand. Der Film ist eine reine Kunst der Anschauung. Die Urprinzipien aller Anschauung sind die beiden Größen Zeit und Raum. Von diesen beiden Größen ist der Film imstande, zum mindesten eine, nämlich das Prinzip der Zeit, beliebig zu verändern. Das bedeutet eine große Vielseitigkeit und Modulationsfähigkeit, einen weiten Spielraum nach der Seite eines geistesfreien, gemeinsam über allen Dingen schwebenden Spielens mit der realen, streng an ihre Gesetze in Raum und Zeit gebundenen Wirklichkeit, einen unendlich weitausholenden Schritt hin zu den letzten Träumen des Menschen und der Menschheit nach einem fernen Land rätselhafter Unwirklichkeiten. Der Film überwindet in seinem Ablauf den starren Zeitbegriff — daß er auch den des Raumes beherrscht, soll später gezeigt werden —, er kann ohne Übergang von einer fernsten Vergangenheit über eine unwirkliche Wirklichkeit in eine noch unwirklichere Zukunft führen. Gewiß

Digitized by Google

kann auch der Maler Bilder aus solchen Unwirklichkeiten schaffen, aber sein Stoff lebt nicht, er ist ein festgehaltener Augenblick, gewiß kann auch das Theater ein solches unwirkliches Stück schaffen, aber es ist durch seine enge technische Begrenztheit stets an den Raum der vier Dimensionen und die Zeit und Sprache der Bühne gebunden, und ein dem Mechanismus des Kinematographen entsprechendes Organ, das die Zeit beliebig vor oder rückwärts drehen oder im Schnelligkeitsablauf variieren kann, kennt er nicht.

Die erwähnte Möglichkeit, Maßstab und Vorzeichen der Zeit beliebig zu ändern, läuft letzten Endes auf eine Paradoxie hinaus: Während der Film in der Vorführungsmaschine („Projektor") Zeiteinheit um Zeiteinheit vorwärtsgedrängt wird, treibt er in demselben Maße auf der Vorführungswand die genauen gleichen Zeiteinheiten negativ wieder zurück. Rein zeitlich gerechnet, löst er sich dauernd auf, läuft sich tot, füllt sich selbst auf aus gleichzeitig Wachsen und Sichverzehren, aus positivem und negativem Vorgang zum dauernden Nichts, zur Null, solange er durch die Maschine geht. Er beherrscht aber andererseits in seiner Welt die negative Zeit nur, solange er in der realen Welt an die positive Zeit gebunden ist.

Auf diesen schon angedeuteten Zusammenhang einer Möglichkeit zur erhöhten Wirklichkeitsferne sei hier wieder verwiesen. Folgendes aber sei festgestellt: Selbst soweit die abbildliche Wiedergabe rein mechanisch verläuft, sind noch, wenn auch vielleicht in beschränkter Form, Änderungsmöglichkeiten gegeben, die von entscheidendem Einfluß auf den letzten Endeindruck werden können.

Damit aber kommen wir auf den photographischen Wiedergabevorgang selbst zu sprechen. Es erhebt sich

Digitized by Google

die Frage: Inwiefern und in welchem Grade liegen Möglichkeiten im mechanischen Wiedergabemittel, die von Einfluß auf die Wiedergabe dieses Vorgangs werden können?

Das einzelne Filmbild vermittelt eine Schwarzweißwiedergabe, eine Wiedergabe von Linien und Formen, Helligkeits- und Raumwerten. Das technische Verfahren gliedert sich dabei in die Herstellung einmal des Negativ- und andererseits des Positivfilms.

Wenden wir uns zunächst dem Wiedergabeverfahren eines im Film darzustellenden Vorgangs, dem Negativfilm, zu.

Die Wirkung eines Films beruht auf zwei Faktoren, der Handlung und der Bildwirkung. Die letztere interessiert hier zunächst. Wir fragen uns daher: worauf beruht die Wirkung eines Bildes?

Aus einer dunklen Fläche allein kann keine Bildwirkung entstehen. Zu mindesten ist für eine konkrete Erfassung der Gegensatz zu dieser gleichmäßigen Dunkelheit nötig: Helligkeit, abgestuft nach ihren Werten und Feinheiten. Aber auch aus Dunkel und Helligkeit entsteht noch kein Bild, sondern nur diffuse Zerfaserung; die Helligkeit muß sich, zusammengefaßt durch eine entsprechende Linienführung, gegen die Dunkelheit in bestimmten Konturen abheben. Dieses nur auf Helligkeits- und Linienwerten aufgebaute Bild wirkt noch flach und inhaltlos. Eine Ergänzung bilden hier die Formwerte wie für den Raum selbst die Raumwerte. Bei einer Behandlung dieser verschiedenen Teilkomplexe dürfte sich eine Abgrenzung in Linien- und Formwerte auf der einen, in Helligkeits- und Raumwerte auf der anderen Seite am meisten empfehlen.

Was verstehen wir zunächst unter den Linien- und

Digitized by Google

Formwerten des Filmbildes? Physiologisch stellt das kinematographische Aufnahmeobjektiv eine Nachahmung des menschlichen Auges dar. Trotzdem ist der Endeindruck ein- und desselben Gegenstandes (ganz abgesehen davon, daß seine Farbigkeit im Film auf die beiden Farbwerte Schwarz und Weiß reduziert ist) ein wesentlich anderer auf dem Filmbild als beim rein optischen Sehen.

Die Erklärung für die Verschiedenheit beider Eindrücke liegt in der „Psychologie des Sehens und der gesamten menschlichen Wahrnehmung". (Warstatt.)

Die Begrenzung des Bildes ist nämlich in beiden Fällen eine verschiedene: Das Sehfeld des Auges ist nach Tiefe und Seite relativ unbegrenzt. Die Bildgröße auf dem Filmband hat nach Höhe und Breite eine scharfe Begrenzung des Filmbildes zur Folge. Auch ist der Vorgang der Entstehung des Bildes in beiden Fällen ein verschiedener: Im ersteren Falle erfolgt die Bildaufnahme durch eine ungleiche Reihe eng sich aneinander schließender Teileindrücke. *Die durch das Auge wahrgenommenen Gegenstände* liegen durchaus nicht in einer Bildfläche, sondern sind in verschiedener Entfernung und Raumtiefe hinter-, neben- und übereinander angeordnet. Das Auge folgt diesen feineren und gröberen Raumentfernungen und Unterscheidungen mit unmerklichen, im Mechanismus des Auges selbst begründeten Augenbewegungen nach. Anders der Film. Das technische Auge des Apparates, das Objektiv, liefert nur einen einmaligen, notwendigerweise in einer gleichmäßigen Fläche liegenden Gesamteindruck. Es hat nicht die Fähigkeit, sich den verschiedenen Entfernungen, denen es gegenübergestellt wird, in dieser Weise anzupassen, es sieht, soweit diese Entfernungen weder eine bestimmte Nähe noch Ferne übersteigen, überall gleich scharf.

Digitized by Google

Aber abgesehen von diesem rein mechanischen Vorgang darf ein gewichtiges subjektives Moment nicht außer acht gelassen werden.

Der Charakter der Bildaufnahme nämlich ist in beiden Fällen verschieden: Der Mensch, insbesondere der künstlerische Mensch, sieht die Welt mit einer eigenartigen Betonung, je nach seiner Veranlagung und Stimmung. Er greift einige Grundtypen eines Naturausschnittes als besonders wichtig und auffallend heraus und fixiert diese, während ihm andere, auch im Bilde vorhandene Erscheinungen völlig unbewußt bleiben oder ihn gleichgültig lassen. Derselbe Ausschnitt erscheint anders unter ökonomischen, ästhetischen, religiösen oder anderen Gesichtspunkten. Das Kamera-Objektiv dagegen sieht alles mit derselben starren, kühlen, teilnahmslosen Ruhe und reproduziert im gleichen Sinne. Warstatt, der auf diesen Vorgang ebenfalls näher eingeht, spricht von einer „absoluten Realistik im photographischen Negativ, wo alle Linien- und Formwerte ohne jede Auswahl nebeneinander stehen".

Das Mittel, das dem Film zur Änderung der Linien- und Formwerte zur Verfügung steht, liegt einerseits im Bildausschnitt, andererseits in der bewußten perspektivischen Verzerrung.

Mit Hilfe stürzender Linien, zusammenfallender Flächen, verzerrter Spiegelaufnahmen durch zu schnelle Bewegungen in die Tiefe des Bildes hinein oder aus ihr heraus, dem in der Natur sich das Auge anpaßt, im Film aber die starre Kristallinse nicht zu folgen vermag, können sehr starke perspektivische Verzerrungen (unverhältnismäßig schnelle Größenzu- oder -abnahme) entstehen, die sich nach der grotesken oder unheimlichen Seite wirkungsvoll ausnutzen lassen und die absonderlichsten,

Digitized by Google

wirklichkeitsfremden Bilder erzeugen. Der Film ist dadurch imstande, eine Welt hervorzubringen, wie sie im Gehirn des kühnsten Phantasten einst existierte, und zwar nicht nur eine starre, sondern eine handelnde Welt. Durch Einfügen besonderer Linsensysteme hat man merkwürdige Wirkungen grotesker oder unheimlicher Art erzielt. Auch ist das optische Auge des Filmapparates unter besonderen Verhältnissen imstande, die menschliche Gestalt entweder in ungeheurer Größe (Schuftansches Spiegelverfahren) oder unendlicher Kleinheit wiederzugeben. Motive wie Gullivers Reisen, jene phantastische Ausgeburt von Swift, sind im Film leicht einer Darstellung zugängig: Der Film als Märchen„buch" des modernen Erwachsenen und Kindes!

Der Bildausschnitt ist so lange ein rein technisches Mittel, wie er zur Abdeckung störenden Beiwerkes, verwirrender Einzelheiten dient. Selbst wenn dieses in der sorgfältigsten Art geschieht, kann man hier von keiner künstlerisch schöpferischen Tat sprechen. Denn es handelt sich dabei nicht um eine Neuschaffung, sondern nur um Veränderungen des Rahmens, der die betreffende Filmbildreihe einfaßt.

Der Bildausschnitt wird jedoch in dem Augenblick zum künstlerischen Mittel, sobald er nur unter dem Gesichtspunkt gestaltet wird, dem Bilde einen Stimmungscharakter besonderer Art zu verleihen.

„Die Landschaft ist im Bilde nicht fertig, sie wird, sie ändert sich; unmerkbar wird Neues einbezogen, Altes ausgeschieden. Diese Baumgruppe, die beim Eingang der Szene wie ein Symbol in der Mitte aufwächst, sie wandert durch Verlegung des Standpunktes zum Rande, faßt hallenartig ein und gibt abdankend den Blick frei in einen neuen, ganz veränderten Ausdruck der Landschaft." (Otto

Digitized by Google

Foulon.) Ein so geschaffener Bildausschnitt kann dem Gesamtbilde einen ganz verschiedenen Ausdruck verleihen. Er gibt ihm sowohl einen freien, sonnigen Charakter, wie auch geradezu den Eindruck einer trostlosen Niedergeschlagenheit, einer Zerrissenheit, Enge oder Erbarmungslosigkeit. Voraussetzung ist allerdings, daß auch die Bewegung und der szenische Aufbau im Bilde in Linie und Form zusammenklingen, kurz, daß die ästhetische Forderung der organischen Einheit erfüllt wird.

In der Photographie pflegt man die Schärfe und Härte der Linienführung durch besondere Papierkörnung oder Druckverfahren zu mildern. In der Kinematographie sind diese Verfahren illusorisch, da die Härte der Linien hier bereits objektiv durch die Projektion aufgehoben wird.

In seinem Artikel: „Kino, Kunst und Kultur" formuliert Kafka den Film als „photographierte Pantomime" und leitet daraus in weiterem seine künstlerische Wertlosigkeit ab. Auch nach Lange kann „die Bewegungsphotographie ... nur insoweit Kunst sein, als es die Photographie ist. Nun ist diese, wie jedermann weiß, keine eigentliche Kunst".

Tatsächlich ist die Photographie im Film wesentlich anders aufzufassen als die reine Photographie. Sie ist nur reproduzierendes Mittel. Die künstlerische Möglichkeit liegt in der Schöpfung und Ausarbeitung der Handlung in Bild und Bewegung.

Wohl aber bleibt eine andere Frage offen. Der Film, der nicht nur als Bildkunst auftritt, sondern mit dem Anspruch, eine Handlung in Bildern zu bringen, stellt notwendigerweise in seinen künstlerischen Mittelpunkt den Menschen. Er ist zwar in der Lage, szenischen Aufbau, Ornament und Kunsthandwerk individuell schöpferisch von sich aus zu gestalten, wie aber den Menschen?

Digitized by Google

Der Darstellung des Menschen gegenüber bleibt die Grundform immer bestehen. Es wäre vielleicht möglich, an dieser Stelle den Vorwurf einer Unkünstlerischkeit aus dem Wiedergabemittel abzuleiten.

Jede graphische Studie gibt nicht nur nach Inhalt und Form, sondern auch nach Ausführung und Strichart dem dargestellten Gegenstand eine ganz persönliche Note. Das photographische Wiedergabemittel aber mechanisiert und wiederholt sich bald. Das schöne Bild wird damit zur Flachheit erniedrigt. In diesem Gleichmachungsprozeß, der die Ursprünglichkeit zur leeren Konvention macht, könnte ebenfalls eine Gefahr für die künstlerische Möglichkeit des Films erblickt werden.

Ein dritter Punkt, an dem eine Kritik einzusetzen imstande wäre, ist folgender: In jeder Kunst wird das Innenerlebnis des Künstlers unmittelbar durch die persönliche Führung des Pinsels, des Griffels oder des Stiftes fixiert. Im Film stehen dem Gegenstand zwei optische Erkennungsmittel gegenüber, die in fast allen Punkten Verschiedenheit aufweisen, das photographische, starre Objektiv und das anpassungsfähige, stereoskopisch-räumlich sehende menschliche Auge. Das künstlerische Erlebnis selbst aber durchläuft so viele Umwege, bis es zum tatsächlichen künstlerischen, allen sichtbaren Niederschlag kommt, daß die Gefahr, seine wahre Ursprünglichkeit zu verlieren, eine ziemlich große ist. Es muß daher erst gezeigt werden, ob die weiteren Eigenarten des Films so stark und lebenskräftig sind, um offenbare Schwächen des Wiedergabemittels zu überwinden, oder ob die Bewegungsphotographie tatsächlich nur auf der Basis der gewöhnlichen Photographie steht. Vielleicht liegt in dem Worte „Bewegungsphotographie" selbst die Überwindung, wenn man nicht wie Lange nur den zweiten Be-

Digitized by Google

standteil, die Photographie, sondern auch in erster Linie den wichtigen Bestandteil der Bewegung in Betracht zieht.

Nunmehr wenden wir uns dem zweiten Komplex zu, den Helligkeits- und Raumwerten. Hier fehlt im Gegensatz zu den bisherigen Feststellungen die absolute Realistik in der Wiedergabe. Die lichtempfindliche Schicht des Filmbands gibt nicht Farbtöne, sondern Lichtempfindlichkeiten und -abstufungen wieder. Dabei aber ist wieder die Farbempfindlichkeit der Filmschicht eine andere wie beim optischen Eindruck. Helles Blau zum Beispiel schmilzt mit Weiß zu einem einheitlichen Gesichtseindruck zusammen. Diese Eigentümlichkeit erhält ihre volle Bedeutung erst in Verbindung mit der Wiedergabe der Raumformen.

Der Eindruck der Raumwerte, insbesondere der Tiefendimension, auf dem Filmband ist wesentlich anders als bei unmittelbarer Gesichtswahrnehmung. Der kinematographischen Objektivlinse ist eine subjektive und sukzessive Einstellung des Auges auf einen bestimmten Gegenstand (infolge stärkerer oder schwächerer Vorstellung der Augenlinse durch den Ziliarmuskel) schlechterdings nicht möglich, und infolgedessen nehmen die Größenverhältnisse der Objekte nach dem Hintergrunde hin bedeutend schneller ab, nach dem Vordergrunde bedeutend schneller zu.

Auch hier hat sich der Film, selbst eine Kunst der Bewegung, in eigenartiger Weise zu helfen gewußt. Er erlöste sich vom Stativ, das dem photographischen Apparat die starre Gebundenheit an einen festen Standort aufzwingt. Zunächst ging man dazu über, von bewegten Objekten (fahrenden Wagen, Autos, Eisenbahnen, Dampfern) aus zu photographieren und sich dem bewegenden Gegenstand auf diese Weise anzupassen. Dann baute man

Digitized by Google

einen eigenen Stativwagen, der sich auf Schienen bewegte, bis man — zuerst in Amerika — den Mut fand, sich ganz von der strengen Gebundenheit in einer bestimmten Bewegungsrichtung zu befreien, und einen Apparat baute, welcher sich „tanzend, pirouettierend, turnend in seiner Bewegung" dreht. „Wie das Auge des Beschauers, der ja auch auf etwas Merkwürdiges ‚zugeht' — nein, noch anders: wie das Auge eines schöpferischen Schriftstellers, in dem der Funke gezündet hat im Anblick irgendeiner kleinen, wichtigen Detailszene in einem Hinterhofe, und der nun nach der Gesamtheit des Bildes ringt, der zu dem großen Gesicht einer grinsenden alten Proletarierfrau auch die ganze trostlose Hoffront der Mietskaserne haben muß, alle vier Fronten des Hofes, auch noch den bleigrauen Großstadthimmel darüber, auch noch die Alkoven, auf der ein alter staubiger Teppich ausgeklopft wird, auch noch das holprige schmutzige, mit Abfall besäte Hofpflaster, der alles zusammenhaben muß — aber doch wieder alles irgendwie bezogen auf dieses grinsende, zahnlose Hexengesicht, das ihm in diesem Augenblick alles beherrscht, alles bestimmt, alles versinnbildlicht, diese ganze Welt aus Trostlosigkeit, Staub und Bedrücktheit."

Die Verbindung der anders vermittelten Farbwerte mit entsprechenden Raumwerten kann zu den verschiedensten Wirkungen führen, sei es, daß diese Farbwerte bei den gestellten Bildern bewußt auf diesen zu erzielenden Eindruck hin geschaffen werden, sei es, daß dies (wie häufig bei Naturaufnahmen) nicht der Fall ist. Befinden sich im Hintergrunde z. B. blaue Farbwerte, so rücken diese Objekte bei der normalen Wiedergabe (d. h. bei nicht besonders für bestimmte Farben, z. B. rot, grün, gelb sensibilisierten Films) weit in den Hintergrund zu-

Digitized by Google

rück. Ebenso kann man bei Gegenständen im Vordergrunde durch entsprechende Farbwerte die umgekehrte Wirkung erreichen.

Als zusammenfassendes Ergebnis läßt sich folgendes feststellen:

Während die Linien- und Formwerte, abgesehen von der Möglichkeit einer Änderung des Bildausschnittes sowie einer bewußten perspektivischen Verzerrung zur Erreichung grotesker oder unheimlicher Wirkungen, wenig imstande sind, das ästhetische Endergebnis zu beeinflussen, können Helligkeits- und Raumwerte wie die mit der kinematographischen Kamera verknüpfte Bewegung, je nach Art der Umgestaltung den ästhetischen Endeindruck umbiegen. Farbfilter, Virage und andere Hilfsmittel erlauben es, je nach Bedarf eine wirklichkeitsnahe oder -ferne Bildwirkung nach der Seite des Phantastischen oder Groteskkomischen zu erzielen.

Eine fast selbstverständliche Forderung, die nur der Vollständigkeit halber noch erwähnt sei, ist eine technisch einwandfreie Photographie. Der photographische Aufnahmeapparat bedeutet für den Filmoperateur nicht nur ein einfaches Wiedergabemittel, sondern er ist für ihn das, was für den Graphiker die Feder, für den Maler der Pinsel ist. Die Aufgabe des Operateurs besteht darin, mit der Linse seines Apparates zu malen, Tiefen zu unterstreichen, Formen zu betonen, Schärfen zu vertiefen oder zu mildern, Zwischentönungen zwischen grellstem Licht und tiefstem Schwarz zu erfassen und dabei doch ein klares und in seinen Einzelheiten deutlich erkennbares Bild zu liefern, das wohl weich und verschwimmend, aber nie verschwommen, wohl scharf und betont, aber nie häßlich und grell sein darf. Durch Beleuchtung, Bildausschnitt und Art der Wiedergabe kann er seinen Bil-

Digitized by Google

dern einen ganz bestimmten symbolischen Stimmungsgehalt verleihen, der für die Handlung richtunggebend wird und umgekehrt.

Wie verschieden ein Filmbild je nach der Art, Auffassung und Durcharbeitung der Aufnahme tatsächlich wirken kann, zeigt ein Vergleich von Filmen verschiedener Nationen, deren jede ihren eigenen Filmbildstil hat: „Der amerikanische Stil ist die lichtfrohe, naturalistische Plastik, der französische Stil besteht in einer nüchternen Deutlichkeit; besonders prägnant und bedeutend ist der Stil der Nordischfilme. Sie haben etwas Klassizistisches, eine vornehme Zurückhaltung in ihrem distinguierten und bewußten Ablehnen aller schrillen Effekte. Deutscher Aufnahmestil sucht heute schon malerische Effekte. Das Romantisch-Pittoreske ist der Stil der besten Wiener Filme." (Béla Balàcz.)

Durch den technischen Apparat des Projektors (Wiedergabemaschine) aber läuft nun nicht etwa dieser sogenannte „Negativ"film, sondern ein aus diesem durch Umdruck gewonnener „Positiv"film. Es wird festzustellen sein, ob auch bei der Herstellung dieses Filmbandes noch Änderungsmöglichkeiten sind, die auf den ästhetischen Endeindruck von Einfluß werden können, denn der Endeindruck beim Zuschauer entsteht bekanntlich auf Grund der Vorführung dieses projizierten, periodisch bewegten positiven Filmbands auf der Projektionswand.

Welche Möglichkeiten sind vorhanden, um den ästhetischen Endeindruck während und nach dem Umdruck zu modifizieren?

Unter den Möglichkeiten während des Umdruckes ist die wichtigste die sogenannte Einkopierung durch Umdruck mehrerer verschiedener Negativfilme auf nur einen

Digitized by Google

Positivfilm. Über ihren Wert und ihre Ausnutzungsmöglichkeiten besonders für den phantastischen und märchenhaften Film urteilt Urban Gad sehr günstig. In geschickter Weise ist dieses Verfahren oft angewandt. Marschierende Spielsoldaten, das Auslösen der Seele aus dem Körper, die Doppelgängeraufnahmen, bei denen der Schauspieler mit sich selbst spielen kann, in grotesken Filmen die Möglichkeit, eine Person hinter einem Gegenstand verschwinden zu lassen, der an Flächenausdehnung bedeutend kleiner als er selbst ist, wie z. B. hinter einem Laternenpfahl. Das Gebiet ist ungeheuer groß, daß hier nur andeutend darauf verwiesen werden kann. Jedenfalls bietet sich hier neben zwerchfellerschütternder Wirkung die Gelegenheit zu besonders feiner Komik, die Einzelindividuen in geistesfreier Form mit ihren eigensten Schwächen oder Möglichkeiten, ihren Wundern oder unheimlichen Traumgebilden spielen zu lassen.

Möglichkeiten nach dem Umdruck liegen in der Färbung oder der Tonung des fertigen Films. Bestimmte Teilszenen erhalten dadurch einen ganz bestimmten einheitlichen (nicht buntfarbigen) Farbton: Virage des Films.

Die Virage braucht an sich noch kein künstlerisches Mittel zu sein, vielmehr ist hier die Erfüllung zweier Zwecke zu unterscheiden:

„Linien, die wegen ihrer lichten Zartheit auf dem Negativ zu weit in die Tiefe hineingeschoben erscheinen, dadurch im Positiv mehr in den Vordergrund zu ziehen, daß man ihnen eine Tönung von warmen und lebhaften Tönen verleiht." (Warstatt.) Die Virage ist also hier abhängige Variabel von der entsprechenden Linienführung. Freies künstlerisches Schaffen, d. h. die Möglichkeit zum Einschlagen mehrerer Wege unter dem Gesichtspunkt des

Digitized by Google

individuellen Geschmacks, und freies Spielen mit einer Auswahl gegebener Elemente liegt im zweiten Falle vor:

„Den Bildern einen besonderen Stimmungscharakter zu verleihen. Die Farbe wird dabei eine warme oder kalte, eine heitere oder düstere Stimmung über das Bild ausgießen, je nachdem ob sie in rötlichen oder bläulichen Nuancen, in schwachen oder starken Sättigungsgraden der betreffenden Farbe erfolgt." (Warstatt.)

Die Auswahl der Farben bei der Virage des Films ist Sache des künstlerischen Geschmacks, ihre darauf folgende Ausgestaltung aber, so kompliziert sie auch sein mag, rein technisch. Das Gesamtergebnis dieser Untersuchungen läßt sich etwa wie folgt zusammenfassen:

Gewisse ganz bestimmte Verhältnisse sind für den rein reproduktiven Teil von vornherein festgelegt; in diesem Sinne ist Bewegungs-Photographie rein mechanisch.

Was der Photographie als solcher fehlt, ist die freie Möglichkeit des Künstlers, die Natur so darzustellen, wie er sie sieht. Die souveränen Ausdrucksmittel der Photographie weisen eine starke Verkümmerung auf. Das photographierende Individuum muß sich nach der Beschaffenheit des Objektes richten, und es tritt der Zwang ein, die Natur mit den Augen des technischen Mittels zu sehen. Relative Beweglichkeit erlaubt der Bildausschnitt, und zwar zunächst jener primären Art, d. h. was den Standpunkt des Apparates zum Objekt anbetrifft. Was dem Beschauer auf der Bildwand entgegentritt, ist gewöhnlich erst der sekundäre, d. h. der durch Einkopierung eines bestimmten Rahmens bestimmte primäre Bildausschnitt.

Das Element des Films aber ist die Bewegung. Damit schafft sich der Film sein künstlerisches Objekt zum größten Teil selber. Durch die Möglichkeit einer Handlung auf einem selbstgewählten Hintergrund ist er souve-

Digitized by Google

räner geworden in der Stellung gegenüber seinen Ausdrucksmitteln, d. h. in dem Sinne, daß diese künstlerische Phantasie gleichzeitig doch wieder den Grenzen entspringt, die jeder Kunst notwendigerweise technisch gezogen sind, und die wir als ihre Eigenarten zu bezeichnen pflegen.

c) Das Lichtspielhaus als Sammelraum

Der Film als Kollektivkunst strebt unmittelbar nach Stätten des Massenbesuches. Als diese Stätten dienen Räumlichkeiten, die eine, zwar unter Umständen sehr hohe, aber endlich begrenzte Zahl von Besuchern fassen.

Erst durch die enorme Vergrößerung des einzelnen Filmbildes wird die Voraussetzung eines für alle Besucher möglichst gleichmäßig gut sichtbaren Gegenstandes geschaffen. Diese enorme Vergrößerung wird mittels Projektion durch den Raum hindurch erreicht. Voraussetzung für die Sichtbarmachung der entstehenden Lichtkomplexe ist daher ein möglichst gleichmäßig verdunkelter Raum oder wenigstens eine theoretisch unbegrenzt verdunkelte weiße Wand, um die Gegensätze von Licht und Schatten klar und deutlich im Bilde hervorzuheben.

Eine neue Art der Filmvorführung bildet die Schleierprojektionswand. Diese Wand besteht aus einem feinen Wassersprühregen und liefert gute und plastische Bilder. Das Verfahren findet häufige Anwendung bei Freilichtaufführungen.

Gegen den verdunkelten Raum wendet sich Konrad Lange aus moralischen Gründen. Vgl. hierzu auch E. Altenloh, die das Filmtheater als Treffpunkt von Liebespärchen kennzeichnet. „Kommen Sie nur herein,

Digitized by Google

mein Kino ist das dunkelste in der ganzen Stadt", pries ein Mannheimer Unternehmer sein Lokal an.

Heute ist allgemein das verdunkelte Kino herrschend geworden. Die Aufmerksamkeit kann hier allein auf das Bild und die Begleitmusik konzentriert werden.

Man denke sich in den bekannten Vorgang einer Filmvorführung hinein. Dem Auge bietet sich in einer raumlosen Dunkelheit in Richtung der Blickachse eine genau begrenzte Fläche dar, aus der sich die verschiedensten Lichterscheinungen in abgestufter Stärke und Schwäche, in spielerischer Bewegung ablösen. Man kann diese Lichtbewegungen am besten beobachten, wenn man statt der Bildfläche einmal das Lichtbündel betrachtet, das vom Fenster der Vorführungskabine, zuerst in nur punktförmiger Ausdehnung, dann immer mehr fächerförmig ausgebreitet zwischen den äußeren Mantelflächen einer spitzen Kegelform dauernd hin- und herwandert. Ebenso fällt hier die Gesamtmenge des Lichtes auf, das aus dem Projektor strömt und infolge der verschiedenen Dichte der Bilder dauernd wechselt, bei einem offenen Bilde größer ist als bei einem geschlossenen und in den oberen Schichten den Theaterraum mehr oder weniger stark während der Vorführung aufhellt.

Zu unterscheiden ist zwischen optischer Empfangsstation und optischem Empfangsobjekt, wie zwischen akustischem Empfangsmittel und akustischem Empfangsgegenstand. Die Empfangsstation, also das Ich, ist das Erkennende, der Empfangsgegenstand, also das Filmbild und die Filmhandlung auf der Bildwand, das Erkannte. Das Erkennende liegt als Subjekt gewissermaßen oberhalb der Struktur des Leibes, das Erkannte als Objekt außerhalb. Für das Bewußtsein ist es als *erkennendes* Subjekt gleich, ob das Erkannte außerhalb des Körpers liegt (als Licht

Digitized by Google

oder Laut) oder an irgendeiner Stelle des Körpers oder in einem Gedanken, der im Gehirn entstanden ist.

Anders ist es für das Bewußtsein als *empfindendes* Subjekt. Die Empfindung trennt das Erkennen durch eine körperliche Reizerscheinung wie Wärme, Kälte, Schmerz deutlich vom Erkannten. Das Bewußtsein als empfindendes Subjekt ist anspruchsvoller wie das Bewußtsein als erkennendes Subjekt. Es ist die Feinabstimmung für ein reines Erkennen und Empfinden des Kunstgenusses und hat für eine Abstellung jener äußeren Reize zu sorgen, die die ungehemmte Aufnahme des dargebotenen Gegenstandes etwa störend beeinflussen können, d. h. für eine Ausschaltung aller niederen ästhetischen Gefühle aufzukommen. Der Rahmen aber, den es für diese notwendige Ausschaltung braucht, ist das Lichtspieltheater. Das Lichtspieltheater ist mit der ausgeprägten Betonung da, einen richtunggebenden Sammelplatz für die ästhetische Aufnahme eines besonderen Kunstgegenstandes abzugeben. Durch die Abgrenzung von der Außenwelt ist an sich eine gewisse Gewähr für einen ungestörten ästhetischen Genuß gegeben, allerdings mit der Hauptbedingung, daß unter dem selbstverständlichen Fehlen architektonischer oder technischer Störungen in diesem Raum dem Kunstgegenstand auch nur *ein* erkennendes Subjekt gegenübersteht. Denn dieses wird sich selbst in den wenigsten Fällen behindern. Beim Film aber ist dies nicht der Fall, denn er ist keine Einsamkeitskunst, sondern eine Mengen-, eine Kollektivkunst.

Kennzeichen einer jeden Kollektivkunst ist, daß sie Massen zum gleichen Zwecke der ästhetischen Aufnahme ein und desselben Kunstgegenstandes vereinigt. Dadurch pflegt sie Möglichkeiten starker ästhetischer Störungen für das Einzelindividuum in sich zu tragen.

Digitized by Google

Diese beruhen:

auf dem Gesamtaufenthaltsort der Summe der Einzelindividuen,

auf der lokalen Gebundenheit des Einzelindividuums in bestimmten und eng begrenzten Plätzen.

Speziell für das Filmtheater ist folgendes festzustellen: Sein Bau war zuerst schmal und langgestreckt, er wurde dann mehr quadratischer und strebt jetzt immer mehr der gleichseitigen Viereckform zu. Die Projektionswand lag dabei an einer der kürzeren Querwände. Der Vorführungsraum befindet sich außerhalb des Zuschauerraumes, nur verbunden durch ein oder zwei mit Glasscheiben verschlossenen Öffnungen.

Nietzsche hat einmal vom Erzieher gesagt, seine höchste Aufgabe bestehe darin, sich überflüssig zu machen. Dasselbe könnte man vom Zwecke des Theaterraumes im Sinne seiner Bauweise sagen: Der einmal notwendige Kollektivbau soll eine möglichst erhöhte leibliche Losgelöstheit gewährleisten und ebenso die Mängel einer festen lokalen Gebundenheit der Einzelperson zu erleichtern suchen. Insofern handelt es sich

um die Verhinderung eines In-Aktion-Tretens der „niederen" Sinne und der daraus folgenden Leiblichkeitsempfindungen durch bequeme Sitzgelegenheit, entsprechende Raumventilation (Geruchsempfindungen) usw.,

um eine bewußte Dirigierung auch der höheren ästhetischen Sinne — Gesicht und Gehör — in einer ganz bestimmten Richtung. Das Gehör verlangt zunächst die Entfernung aller störenden Nebengeräusche von seiten des technischen Vorführungsapparates durch seinen Einbau außerhalb des Zuschauerraumes und Verschluß mittels eines starken Glasfensters, um eine gute Schalldämpfung herbeizuführen. Zweitens ist eine typische Eigenart der

Digitized by Google

Filmkunst als Kollektivkunst der dauernd wechselnde Zu- und Abfluß der Besucher und damit in Verbindung stehende Nebengeräusche, die zur Störung der ästhetischen Abgelöstheit und Willenlosigkeit führen können. Läufer, Teppiche und entsprechend gebaute Sitzgelegenheiten sind hier Abhilfemittel.

Das Kinotheater entstand zuerst auf den Märkten und Messen. Notdürftig gebaute Bretterbuden, Reihen von Holzbänken, ein weißes Tuch und ein handbetriebener Apparat stellten das ganze Inventar dieser „Filmtheater" dar. Es war nicht nötig, den Raum besonders abzudunkeln, die Vorführung geschah im allgemeinen abends. Die vorgeführten Films waren weder neu noch besonders geschont. Noch jetzt taucht manchmal ein Restbestand dieser Kinotheater auf Messen und Märkten auf, die Filme sind gewöhnlich so verregnet, daß man wenig genug erkennen kann, aber in der ersten Zeit war man nicht so verwöhnt. Eine Spieldose oder ein Trichtergrammophon sorgte für „musikalische Illustration", ein „Ansager" für Unterhaltung.

Wer erinnerte nicht die ungezählten kleinen Lichtspieltheater um 1910 mit ihrer schlechten, stickigen Luft, den minderwertigen Filmen und schlechten Vorführungseinrichtungen? Seitdem ist ein bedeutender Umschwung eingetreten. Die Räumlichkeit, die Vorführungsapparate, die Musik, alles hat sich immer mehr den ästhetischen Forderungen angepaßt. Nur eines hat das Kino auch von heute beibehalten: Jeder kann zu jeder Zeit in das Kino eintreten und es verlassen. Es bleibt dem Einzelnen unbenommen, mitten in eine Vorstellung hineinzukommen oder an ihren Anfang oder ihr Ende. Hier liegt unzweifelhaft ein Vorzug vor dem Theater, das zu bestimmter Stunde eine etwas pathetisch anmutende festlich ge-

Digitized by Google

schmückte Menge zu einem bestimmten ästhetischen Genuß vereinigt. In das Kino kann man gewissermaßen en passant treten, ohne irgendwelche Vorkenntnisse (wie bei einer Oper), ohne irgendwelche Rücksichten, wie beim Theater als Sprechbühne. Jedes Gezwungene und Erkünstelte fällt fort. Ein Film geht in den andern über. Kein Beifallklatschen, keine Pause durch Bühnenvorbereitung zertrennt künstlich die einzelnen Akte, die heute sogar zusammenhängend hintereinander vorgeführt werden.

Emilie Altenloh weist darauf hin, daß das moderne Kino allerdings immer mehr — darin dem Theater gleichkommend — einem bestimmten Zeitanfang und der Vorführung nur eines Stückes zustrebe. Wie weit diese Annahme gerechtfertigt ist, läßt sich jetzt noch nicht übersehen. Solche Filme bilden bisher nur die Ausnahme als Sondervorführungen. Es fragt sich, ob diese Art der Aufführung bei dem ausgesprochenen Charakter des Films nach Bewegung und Wechsel auf die Dauer die gegebene ist.

Die Möglichkeit eines ungezwungenen Wechsels der verschiedensten Filmarten könnte vielleicht von einer Seite zum Angriffspunkt erhoben werden. In seinem Buche „Die Kinematographie" weist Lehmann auf diesen Umstand, einem Film ernster Art einen solchen heiterer sowie Lehr- und Spielfilme wahllos durcheinander folgen zu lassen, nachdrücklich hin. Es will nun aber scheinen, daß gerade dieser dauernde Wechsel in Stimmung und Inhalt beim Durchschnittspublikum auf größte Sympathie stößt.

Der andere höhere ästhetische Sinn ist der optische. Bei der Gesichtswahrnehmung könnte man unterscheiden zwischen Vorgängen während, vor und nach der Vorstellung.

Digitized by Google

Vor oder nach der Vorstellung: Während der Vorstellung befindet sich das aufnehmende Individuum gezwungenerweise in einer typisch anderen Welt. Während es sonst gewohnt ist, Gesichtswahrnehmungen der verschiedensten Art wahllos und regellos in sich aufzunehmen sowie in Bewegung und Umgebung im allgemeinen völlige innere Freiheit zu haben, ist es während der Filmvorführung lokal und visionär gebunden. Es befindet sich in einer bestimmten, durch die Dauer des Films festgelegten, lichtlosen Umgebung, in die es künstlich hineingeführt und aus der es ebenso wieder herausgerissen wird.

Es liegt auf der Hand, daß dieser Übergang jedesmal möglichst schonend erfolgen und man bestrebt sein soll, jedes ruckweise, unvorbereitete Herausschleudern aus einer Umwelt, in die man sich soeben mit allen seinen ästhetischen Sinnen hineingefühlt hat, in eine andere zu vermeiden. Man wird daher versuchen müssen, einen möglichst sanften Übergang zwischen künstlerischer und realer Wirklichkeit herbeizuführen und den Raum diesen Bedürfnissen anzupassen. Aus diesem Grunde vermeidet man gern besonders scharfe Kontrastierung in der Innenausstattung der Theater. Man verschließt die weiße Wand mit einem Vorhang, hält die Theaterwände wie die Beleuchtungskörper in einer möglichst matten Farbtönung und sorgt für eine allmählich einsetzende Verdunkelung und Wiederaufhellung des Theaterraumes.

Die lokale Platzanordnung hat ganz besonders die Entfernung von der Projektionswand zu berücksichtigen. Im Kino liegen die besten Plätze — eine große Lichtbilderwand vorausgesetzt — hinten. Eine zu schräge Platzanordnung führt zu perspektivischen Verzerrungen, während eine zu nahe Platzanordnung unangenehm grelle Licht-

Digitized by Google

reize im Gefolge hat. Auch findet hier leicht eine Auflösung des Eindrucks gleichmäßiger schwarzer Flächen in Einzelpigmente statt.

Der für die ästhetische Aufnahme günstigste Platz hängt nicht nur ab von der Entfernung der Lichtbildwand, sondern auch von ihrer stofflichen Beschaffenheit. (Metall, Schirting, Gips, Schleierwand.) Hierüber vgl. die entsprechenden Fachschriften.

Als Ergebnis dieses Abschnitts aber sei kurz nochmals folgendes festgestellt:

Der Film beansprucht als Massenkunst einen Kollektivraum. Diesen bildet der verdunkelte Theatersaal des Filmtheaters. Ziel und Zweck dieser Räumlichkeiten ist äußerlich eine Vereinigung einer zahlenmäßig evtl. sehr hohen, aber nach oben begrenzten Menschenmenge zu gemeinsamem ästhetischen und künstlerischen Genuß.

Seine Aufgabe besteht darin, dazu beizutragen, daß „geschärfte Aufmerksamkeit" wie auch „das strebende Verhalten" sich ungeteilt auf das künstlerische Objekt richten können. Angestrebt wird dabei sowohl eine Ausschaltung der niederen Sinne (Druck-, Tast-, Geruchsempfindungen) wie die Ausschaltung alles dessen, was von der vollen Hingabe an das Kunstwerk ablenken könnte.

Der Theaterbau selbst liegt in den seltensten Fällen frei oder dient allein dem Zweck der Filmvorführung. Die oberen Stockwerke pflegen meist einer andern Bestimmung unterzogen zu werden, wenigstens in Deutschland.

d) Film und Musik

Es bleibt nicht bei der stummen Aufnahme des Kollektivgegenstandes; im Filmtheater empfängt den Beschauer die Musik.

Digitized by Google

Der Film vermittelt die Welt als Lichteindruck, die Musik als Tondifferenzierung. Die Musik ist also ein an sich rein äußerlich hinzukommender und scheinbar völlig selbständiger Faktor.

Der erste treibende Anlaß der Begleitmusik scheint rein äußerlicher Art gewesen zu sein: Das störende Schnurren des technischen Vorführungsapparates sollte verdeckt werden. Aber auch nach der Vervollkommnung der Technik behielt man die Musik bei, denn man hatte inzwischen ihren außerordentlichen Wert als stimmungbereitenden und -unterstützenden Faktor erkannt.

In den besseren Theatern findet man ein Trio oder ein volles großes Orchester, in den Vorstadtkinos das Klavier, evtl. Geige und Klavier oder (namentlich früher) den mechanischen Musikapparat. Die Musik kann dabei den Charakter von Zwischenaktmusik (selten), Ouvertüre (häufiger) oder (im allgemeinen) Begleitmusik tragen. In großen Filmtheatern spielen heute oft hervorragende Orchester, wie Georges Boulanger im Berliner Marmorhaus.

Es mag interessant sein, einen kurzen entwicklungsgeschichtlichen Überblick zu geben:

Auf der untersten Stufe künstlerischer Entwicklung steht die nachahmende Musik. Charakteristisch für das Fehlen jeder kritischen Theorie des Films ist der bis in die letzte Zeit immer wiederholte Versuch, die *nachahmende* Musik für den Film populär zu machen, da er eine gewisse Stufe *technischer* Vollkommenheit voraussetzt.

a) Hinter der weißen Wand werden Naturgeräusche nachgeahmt (Meeresbrausen usw.)

b) Mit dem Film wird zwangsweise ein Sprechapparat verbunden, der die lebenden Schatten reden und singen machen soll.

c) Der sprechende Film.

Digitized by Google

Kritisch muß hierzu folgendes bemerkt werden:

Der Beschauer findet Menschen und Objekte vor, von deren Scheinhaftigkeit er überzeugt ist. Durch die nachahmende Geräusch- oder Sprechmaschinenmusik aber „soll etwas gewaltsam als Wahrheit aufgetischt werden, dessen Unwahrhaftigkeit klar zutage liegt". (Volkelt.)

Für die Gruppe der Filmreformer bedeutet das Ideal ein die Wirklichkeit möglichst genau kopierender Film. Nur unter Beachtung der Tatsache, daß diese Gruppe von Filmreformern eine Möglichkeit des Spielfilms überhaupt abstreitet, kann man eine Äußerung verstehen, die Häfker, ein Vertreter dieser Richtung, gelegentlich macht: „Das dem Menschengeist heute vorschwebende, im Kinotheater z. T. schon verwirklichte Ideal ist die mechanische Selbstwiedergabe vollständiger Gruppen von Naturerscheinungen, wie wir sie mit Zeichnung, Farbe, Plastik, Bewegung, Klang, Geräusch; eines Tages sogar mit *Geruchseindrücken* (!) mit den Sinnen wahrnehmen." Das der Kunst vorschwebende Ideal ist ein ganz anderes; mit den gegebenen realen Mitteln eine Welt erbauen, die jenseits von Gut und Böse unserer realen Wirklichkeit liegt, die vielmehr das reale Weltbild in irgendeiner Form beherrscht, ummodelt und zum ausdrucksvollen Träger einer individuellen Lebensanschauung macht. In diesem Sinne denkt auch Volkelt, wenn er darauf hinweist, daß es „eine Dummheit sei, uns glauben zu machen zu wollen, daß gemaltes Meer, gemalte Blumen wirklich riechen". Noch ein anderer Umstand ist zu beachten: wer wollte leugnen, daß eine solche Verbindung zweier rein mechanischer Wirkungen nicht zu höchst eigenartigen widerstrebenden Gefühlen im Menschen führte, zu einem starken inneren Widerstand gegen dieses kategorische Ausschalten jedes persönlichen Gefühles, gegen dieses Über-

Digitized by Google

rumpeln durch maschinelle, unwandelbare Starrheiten? Tatsächlich scheitert praktisch die Verbindung mit Sprache und Gesang immer wieder, trotz des „sprechenden Films", von dem weiter unten die Rede sein soll, und zwar aus technischen Schwierigkeiten. Denn selbst, wenn es bei einer ersten Wiedergabe glückt, einen vollen Zusammenhang zu erzielen; wie leicht reißt einmal ein Stückchen Filmband, dessen Fehlen man im Bilde kaum merkt, wohl aber in der Musik? Diese Empfindlichkeit des Filmbandmaterials und die dadurch bedingte Zerreißung oder Bandverkürzung scheint schon rein äußerlich einen Synchronismus zwischen Ton und Bild unmöglich zu machen.

Die rein mechanische Musik ist daher auch immer mehr zugunsten der reinen Instrumentalmusik zurückgedrängt worden, und zwar hat sich diese aus dem Zustand reiner Improvisation im allgemeinen losgelöst. Sie wird vorher an Hand des Films eingeübt, wobei sie sich gewandt dem gleichmäßigen Ablauf anpaßt und regelmäßig mit ihm abschließt.

Eine große Frage ist es jedoch, ob die auf der andern Seite bestehende Bewegung, dem Film eine völlig eigene Musik zu schaffen, die richtige ist. Rein technisch stehen ihrer allgemeinen Verbreitung folgendes entgegen:

Die Massenproduktion.

Würde jeder Film seine eigene Musik haben, so wäre eine Verflachung ja gar nicht zu umgehen. Denn wer könnte im Jahr und gewissermaßen auf Bestellung mehrere gute Tonwerke schaffen? Selbst wenn das ginge, scheiterte das Problem an

Der Massenvorführung.

Selbstverständlich erforderte jedes dieser Einzeltonwerke eine entsprechende Voreinstudierung durch die be-

Digitized by Google

treffende Kapelle. Das Filmprogramm aber wechselt wöchentlich, ohne sichere Aussicht, jemals wieder aufgeführt zu werden. Es liegt auf der Hand, daß rein technisch wie finanziell eine solche Forderung nicht durchzuführen ist, wenn jeder Film seine eigene Musik hat.

Hat aber auch nicht jeder Film seine eigene Musik, so hat er doch seine eigene Musikalität. Seine innere Musikalität und die Art ihrer Durchführung, d. h. der Art der Vermittlung vom Stoff zur Form ist das, was man seinen Stil nennen kann. Diese innere Musikalität des am Auge des Beschauers vorübereilenden Films bildet gewissermaßen den Resonanzboden, dessen Eigenschwingungen die Schwingungen der Musik erst die Resonanz, den Widerklang geben, dessen Form sie mit Inhalt füllen. *Technisch* können den Film nur besondere Einrichtungen zum Stillstehen bringen, ein *wirkliches* Näherbringen des Films, ein Vorwärtstreiben, Festhalten oder Zurückschleudern aber bringt erst die Musik beim Beschauer zustande. Es ist nötig, daß die Klangwellen der Musik irgendwie im selben Takt schwingen wie die Lichtwellen seiner Laufbilder. Es ist aber nicht nötig, daß dieser Film deshalb seine eigene Musik hat. Im Gegenteil! Béla Balàcz vergleicht Filme mit eigener Musik mit einem Organismus, der stets eine schwere Schleppe hinter sich herschleift, an die er gebunden ist und die ihn am Atmen verhindert. Wie viel Größeres, so fragt er, sollte nicht entstehen, wenn man einmal einen Film nach einer bestimmten Musik schüfe, statt es stets umgekehrt zu versuchen? Daß dabei die Begleitmusik nicht so ist, daß „eine Eifersuchtsszene mit Harmonium, ein Überfall mit Walzern, ein Mord mit Trillern" begleitet wird, liegt auf der Hand. (Otto W. Stint.) Aber es scheint, daß nicht die Tonwerke eines Chopin, eines Beethoven zum Film passen, sondern

Digitized by Google

mehr eine Filmmusik en passable, die der inneren Musikalität des Films entspricht und nicht gegenüber dem Filminhalt eine eigene souveräne Musikalität aufweist. Denn das Merkwürdige an der Filmmusik, das wohl einem jeden Kinobesucher schon aufgefallen ist, ist das, daß man ihr Vorhandensein erst merkt, wenn sie plötzlich aussetzt. Man steht auf einmal vor einer ungeheuren, beängstigenden Leere, einem kahlen, kalten, fremden, unendlichen Raum, der keine Verbindung mit der Außenwelt, mit uns hat. Dazwischen klafft ein unüberbrückbarer Spalt. Es ist, als ob wir stundenlang, zu Hunderten in einen Raum zusammengepfercht, uns lautlos ansehen, ein unheimlicher Vorgang! (Wie leer erst einem Tauben die Welt sein muß, sieht man daran.) Zudem fehlt Licht und Farbe, es sind nur lautlos agierende Schemen, öffnen krampfhaft den Mund, starren aus geängstigten Augen, ohne einen befreienden Schrei losringen zu können.

Auf der anderen Seite hat die Begleitmusik die wertvolle ästhetische Aufgabe einer Richtunggebung auf den weiteren Ablauf im Film. Sie ahnt, fühlt gewissermaßen schon in ihrem Charakter die späteren Vorgänge voraus. Sie vermag über das zufällige augenblickliche Bild, das bekanntlich nur Gegenwart darstellen kann und sich nicht, wie jemand einmal sehr klug gesagt hat, „wie ein Zeitwort konjungieren läßt", eine Stimmung auszugießen, die dem Charakter dieses Bildes bereits nicht mehr ganz entspricht, sondern schon auf das nächste vorgreift, in ihrer Dumpfheit den voraussichtlichen entsetzlichen Ausgang oder durch ihre Heiterkeit den liebenswürdigen Ausgang der ganzen Geschehensreihe gleichsam „vorfühlen" läßt.

Otto Stint sucht die Notwendigkeit der Filmmusik noch von einer anderen, äußerlichen Wurzel herzuleiten, wenn

Digitized by Google

er schreibt: „Der Film benutzt die reine Musik, um die Forderung des auf Doppelempfang (Auge und Ohr) abgestimmten Formgesetzes zu genügen."

Wie verhält es sich nun im allgemeinen mit dem Charakter der Begleitmusik?

Das Filmbild baut sich infolge seines photographischen Wiedergabemittels, seiner Farbenvereinheitlichung und der nachfolgenden bewegten Projektion auf großen, klaren Gegensätzen auf. Dem Film als Kunst ist, wie später näher entwickelt werden soll, eine gewisse Typisierung von Person, Bild und Handlung eigentümlich. K. Lange verlangt daher ganz allgemein von der Musik im Film: *„Der Charakter dieser Musik müßte natürlich entsprechend der Einfachheit der Kunstform ein möglichst einfacher sein."*

Die Begleitmusik des Films treibt mehr nach der gefühls- oder stimmungsmäßigen Seite hin.

Hauptsache ist und bleibt natürlich das optische Erlebnis. Die Musik aber tritt als Bindeglied zwischen Bild und Zuschauer auf und erleichtert die Einfühlung. Erst durch die Musik kommt ihm das bewegte Bild gleichsam mühelos entgegen.

Das bedeutet, daß die Musik im Film nicht um ihrer selbst willen da ist. Sie darf nicht zu laut und aufdringlich auftreten. Sie hat den Charakter einer leise *rhythmisch* wiegenden Begleitung und entspricht darin etwa der Gefühlserregung, die ein Reisender in einem leise rhythmisch stoßenden und vorwärtsstrebenden Eisenbahnzug empfindet.

Die Musik ist aber nicht nur Ausmalung und Erläuterung, sondern auch „leise tönend gewordene Grundstimmung, wie etwa das Meer statt eines programmusikalischen Vorwurfs zu einem dumpfen Rauschen, zu

Digitized by Google

einem eben bewußt werdenden halbartikulierten Ton des chaotischen Urlauts, oder wie die Luft selbst, angeregt durch die brennende Flamme des Herdes und der leise tickenden Uhr, zitternde, hörbare Schwingung geworden ist". (Otto Foulon.)

Die Aufgabe der Filmmusik ist also keineswegs unbedeutend. Schon oben war an den Fall erinnert, wenn die Begleitmusik im Lichtspielhaus plötzlich aussetzt, während der Film weiterläuft: Ist dem Beschauer die Musik vorher kaum bewußt gewesen, so macht sich jetzt ihr Fehlen stark und höchst unangenehm bemerkbar.

Die Handlung gewinnt etwas Schattenhaftes und Gespenstisches; Willensstrebungen machen sich geltend, die vorher ausgeschaltet waren. Vgl. Fr. Sieburg (Die Transzendenz des Filmbildes). „Nur mühsam ließen sich die Figuren auf der Leinwand durcheinandertreiben. Die Tiefe verschwand, die Landstraßen verloren ihren fernen Schwung, die Handelnden waren wie lautlos im Schlaf agierende Leichen."

Begleitmusik und Film bilden eine Reihe eng sich ergänzender Wesenheiten.

Wir können hier folgende Fälle unterscheiden:

1. Rhythmisch:

Die Musik unterstreicht und umspielt den oberbewußten Rhythmus im Film durch einen Rhythmus unterbewußter Art. Im Tanze als höchster Bewegungskonzentration wird der *Rhythmus als äußere Erscheinung an die Oberfläche des Bewußtseins geschleudert.*

2. Äußerlich:

Das Filmbild ist infolge seiner günstigen Projektion bis auf die letzten Plätze gleichmäßig sichtbar, wie die Musik ebenfalls für alle Besucher gleich gut vernehmbar ist.

Digitized by Google

Durch die Stummheit des Filmbildes heben sich alle Mängel der Verbindung von gesprochenem Wort und Musik (Oper), die für die Darstellung bestehen, fort. K. Lange spricht in diesem Sinne von der „musikalischen Pantomime" als geradezu letzter Konsequenz zur Pflege *der* dramatischen Kunstgattung, die diese Mängel nicht aufweist, welche „infolge akustischer Schwierigkeiten auf der Sprech- und Singbühne nun einmal nicht überwunden werden können".

3. Stofflich:

Stofflich stehen Film und Musik in engem Wechselverhältnis. Die Musik vermittelt als raum- und stofflose, auf Tonelementen aufgebaute Welt nur allgemeine Gefühle, z. B. das Allgemeingefühl der Sehnsucht. Der Film aber liefert Bild und Handlung, die beide mit ganz konkreten Bedeutungsvorstellungen verknüpft sind. Die Formen, die der Film gibt, werden so gewissermaßen erst durch die Musik mit Stoff, mit Leben, mit Rhythmus gefüllt.

4. Metaphysisch:

Die Bilder, die der Film bringt, dienen dem Zwecke der Handlung. Die Handlung tritt an Stelle des Denkvorgangs im Menschen. „Durch ihre Absolutierung aber erhält sie eine gewisse Allgemeingültigkeit. Also muß das Filmbild an irgendeiner Stelle ins Absolute fluten, und das vermag die Musik." (Fr. Sieburg.)

Ergänzung:

Ganz zum Schluß ließe sich noch ein rein physiologischer Umstand anführen. Es fragt sich, ob nicht die lautlose Stille bald zu einer nervösen Überreizung des Ohres führen würde, ebenso aber zu einer solchen des optischen Aufnahmeorgans, das dann geradezu auf die ganze Menge der Eindrücke hingedrängt würde.

Digitized by Google

Kritisches zur Filmmusik:

Ginge man rein theoretisch der ideellen Forderung Langes nach, der vom Film als der „musikalischen Pantomime", als der gestaltgewordenen Tonrhythmik spricht, und so zur Forderung einer eigenen Filmmusik für jeden Film kommt, so gilt es, rein äußerlich, auf nicht geringe Schwierigkeiten hinzuweisen: Bei der künstlerischen Schöpfung einer Oper können Musik und Wort ganz anders eng aufeinandergepaßt geschaffen werden; ebenso die Musik zu einem künstlerischen Ausdruckstanz. Nichts steht im Wege, einmal fixierte Worte oder Rhythmen aus dem Zusammenhang zu lösen und beliebig oft gemeinsam oder allein sich wieder vorzuführen.

Dem steht beim Film eine große Schwierigkeit entgegen. Wie soll diese rhythmisch zusammenklingende Musik geschaffen werden, etwa bei der unvollständig primären Darstellung der Schauspieler oder bei der Vorführung des Filmbandes, das sich mit jeder neuen Vorführung nicht unerheblich weiter abnutzt? Hier ist der Ort, auf den schon erwähnten „sprechenden Film" näher einzugehen. Im Jahre 1924 ist eine fünfjährige Erfindungsarbeit beendet worden: Das Tri-Ergonwerk, das Werk der Drei: Dr. Joe Engl, Joseph Masolle, Hans Vogt. Da ihre Versuche, eine Verbindung zwischen Film und Musik zu schaffen, mit Hilfe des Grammophons scheiterten, gingen sie auf eine Lösung des Problems aus, bei der das Kinetogramm und das Phonogramm auf dem gleichen Filmstreifen eine organische Einheit bilden. Auf die näheren technischen Einzelheiten des Verfahrens kann hier naturgemäß nicht eingegangen werden. Es genügt, darauf hinzuweisen, daß das Verfahren auf einer Umwandlung von Schall- in Lichtwellen beruht, die gleichzeitig mit dem

Digitized by Google

Spiel des Darstellers vom lichtempfindlichen Filmband aufgenommen, mittels photographischer Vorgänge fixiert und bei der Vorführung unter Zuhilfenahme von Verstärkerkathodenröhren wieder in Schallwellen umgewandelt werden. Das Ganze weist in seinen Grundzügen Verwandtschaft zum Radio auf. Der Erfolg ist tatsächlich verblüffend: Es wird eine völlige Übereinstimmung zwischen Ton und Lichtbild erzielt, sei es nun, daß es sich um Wiedergabe eines Violoncellovorgangs handele, sei es um Prosaerzählung, Gesänge, Harmonikaspiel, Tier- und Naturgeräusche.

Das Problem ist aber bisher noch immer rein technischer Art. Von einer *allgemeinen* Herstellung solcher sprechender Films hat man auch nach „Lösung" der Möglichkeit dieser Frage nichts mehr gehört. Man kann allerdings heute vielleicht nicht mehr aus der *Unmöglichkeit* einer engen und dauernden Verbindung des Films mit einer eigenen Musik versuchen wollen, seine künstlerische *Unfähigkeit* abzuleiten. Ob aber nicht vielmehr die nicht dauernde und enge Verbindung des Films mit eigener Musik zur künstlerischen Form hinstrebt, weil sie das Persönliche und Individuelle in die stumme Welt hineinbringt und sie gleichsam nur illustriert, also das oben angedeutete Hineinfluten des Filmbildes ins Absolute, Metaphysische vollbringt, muß einmal einer späteren Untersuchung vorbehalten bleiben, wenn Filme wie das Tri-Ergon-Werk und andere fast täglich neu auftauchende Versuche allgemeiner geworden sind und eine eingehende kritische Würdigung erlauben. Man muß befürchten, daß die obige Erfindung die stumme Welt doch allzu real und langweilig macht.

Der eigentliche Träger des Sinnenausdrucks im Film ist ja nicht das Wort, sondern das bewegte Bild, das hier-

Digitized by Google

durch leicht aus seiner herrschenden, eigentümlichen Stellung verdrängt werden könnte.

Eine dieser Art des sprechenden Films vorangehende Form ist die durch die Erfindung der drahtlosen Übermittlung von Musik und Sprache geschaffene Möglichkeit der Übertragung ganzer Bühnenschauspiele. Das führt aber notwendigerweise zu einer unkünstlerischen Form, denn die Gesetze des Films sind eigene und von denen der Bühne erheblich verschieden. (Siehe auch später: Die Filmhandlung.) Schon der Unterschied zwischen dem Darsteller auf der Bühne und dem im Film ist höchst bedeutsam, und er möchte unbedingt gewahrt bleiben. Die Welt des Films ist eine schweigende Welt, der Zuschauer ist ihr und dem Darsteller gegenüber tatsächlich Zuschauer; der Darsteller spielt nur für das Stück, ohne irgendwelche enge Verbindung mit dem Publikum. Er kennt kein Lampenfieber, ihm fehlt aber auch jener Kontakt, der dem Bühnendarsteller eine besondere Note gibt. „Im Theater sind wir Teilnehmende, nicht Zuschauer, im echten Lichtspiel aber sind wir Zuschauer, so wie die Götter *ungewußt* vor Ilion dem Zweikampf des Achill mit Hektor von ihrer Höhe aus zusahen." (Foulon.) Während im Theater, auf der Bühne, stets der Gegensatz vom geschriebenen Drama und persönlicher Darstellung bestehen und jedem bewußt bleibt, verfügt der Film über eine fugenlose dramatische Einheit, indem Darstellung und Darsteller, Stück und Vermittlung an ein Publikum zu einem unlösbaren, gewissermaßen jenseitig liegenden, abgeklärten Ganzen zusammenschmelzen.

Ergebnis:

Abgesehen von den ersten Anfängen (und in den ausgesprochenen Lehrfilmen) wird der Film nicht stumm vorgeführt. Die Musik erfüllt in seinem Rahmen die Auf-

Digitized by Google

gabe einer Unterstützung der optischen Einfühlung, ohne dabei selbst häufig in ihren Einzelheiten deutlich zum Bewußtsein zu kommen. Gleichzeitig aber ist sie dasjenige Mittel, welches das einzelne konkrete Filmbild über die Primitivität des rein gegenständlichen Wertes in das Metaphysische hinein vertieft.

Gesamtergebnis des II. Abschnitts:

Der Film ist eine Kollektivkunst und insofern auf die Massen angewiesen. Zu seiner Massenverbreitung bestimmt ihn sein Material und seine Vorführungstechnik.

Das ästhetische Hauptaufnahmeorgan für den Film ist das Auge. Ihm wird das projizierte Filmbewegungsbild dargeboten. Dieses aber hat zur Voraussetzung — schon der Bewegung — das technische Filmband, das Positiv, das wiederum durch verschiedene, in gewissen Grenzen subjektiv modifizierbare Teilverfahren aus dem Negativfilm gewonnen wird.

Dieses bewegte Filmbild entsteht auf der weißen Wand im verdunkelten Kollektivraum, dem sogenannten Kino oder Filmtheater. Die ästhetische Aufnahme erfolgt unter Verbindung von Begleitmusik. (Seltener Vor- oder Zwischenmusik.)

Der besonderen Ausgestaltung dieses Filmbewegungsbildes auf der Projektionswand wendet sich nunmehr der nächste Abschnitt zu.

Digitized by Google

III. ABSCHNITT

Der Film auf der weißen Wand

DER Film als projiziertes Bewegungsbild weist bereits in dieser Wortformulierung auf eine Hauptgliederung des Abschnittes hin:

Das Einzelfilmbild.

Die Gesamthandlung (Gesamtbewegungsablauf).

Jede Kunst hat als Grundlage das Innenerlebnis eines Menschen und zur Voraussetzung Mittel, die eine Objektivierung dieses Erlebnisses durch den Künstler erlauben.

Augenscheinlich steht der besondere Charakter einer Kunst in engstem Konnex mit den technischen Mitteln. Denn die Gestaltwerdung erst ist das variable; sie ist eine andere in der Dichtkunst, eine andere in der Malerei, in der Musik, im Film. Das Grunderlebnis des Künstlers ist an sich dasselbe, ehe es nicht sichtbare Gestalt gewonnen hat. Da nun jede Kunst ihre eigenen ästhetischen Forderungen aufweist, die Verschiedenheit jeder Kunst aber allein mit der Verschiedenheit der Ausdrucksmittel begründet werden kann, lassen sich offenbar aus den Fähigkeiten und Grenzen der technischen Ausdrucksmittel die entsprechenden ästhetischen Folgerungen ableiten.

Hier also handelt es sich speziell um Ableitungen für den Spielfilm aus dessen technischen Haupteigentümlichkeiten. Aus den zunächst ohne einen bestimmten Endzweck abgeleiteten Folgerungen ergeben sich Möglichkeiten und hieraus wieder Forderungen. Diese Forde-

Digitized by Google

rungen oder „Normen" ergehen an den Künstler, der sich mit diesem Kunstgebiet beschäftigt. Gleichzeitig aber sind sie Richtlinien für den Beschauer, der dieses Werk in sich aufnimmt. Sie dürfen daher ihrem Zweck entsprechend nur ganz allgemeiner Art sein, falls sie einen schaffensfördernden und keinen beengenden Einfluß ausüben sollen.

Das Gebiet des Films umfaßt als Grundkern das optische Erlebnis: Die Welt als Gesehenes. Mittels der a priori gegebenen Begriffe von Zeit und Raum gewinnen wir die Anschauung, die sich mit Hilfe der Kategorien des Verstandes zur Erfahrung ordnet. Tieren, besonders solchen, deren Hauptsinn der Geruch ist, geht das Verständnis für dieses optische Erlebnis völlig ab. Hunde z. B., die ausgeprägte Nasentiere sind, bellen die Leinwand entweder an oder ziehen sich mit starken Unlustgefühlen von ihr zurück. „Ein solches Individuum sieht nur aufflackernde Schatten, während der Mensch den Doppelempfang von Gesichts- und Gehörseindruck registriert." Vor allem fehlt dem Tier das Organ, diese unplastischen, körperlosen Lichteindrücke, die sich nicht ertasten lassen, mit Hilfe des Verstandes zu Erfahrungen zu sammeln.

a) Das Filmbild

Der Film vermittelt eine ganz besondere Welt. Die Welt des Klanges, des Duftes, der Körperlichkeit und der Farbe verschwindet, um einer Welt der Zweidimensionalität mit flächigen Menschen und flächigen Körpern, einer Welt aus Licht und Schatten und einer Welt der stummen Bewegung Platz zu machen. Es soll nunmehr ver-

Digitized by Google

sucht werden, diese Einzelfaktoren des Filmbildes im einzelnen sorgfältig zu entwickeln.

I. Die Welt als Fläche

Die reale Welt ist eine Welt der Dreidimensionalität. Der Film vermittelt uns diese Welt als Fläche. Ihre Räumlichkeiten, ihre Menschen, ihre Gegenstände sind zweiflächig; ihre Körperhaftigkeit und Plastizität erweist sich als Scheinkörperhaftigkeit und Scheinplastizität.

Für den Charakter der Filmkunst bedeutet das eine Gegebenheit nach der Seite der erhöhten Wirklichkeitsferne hin.

II. Die Welt als Lichtschatten

Die Welt des Films kennt keine differenzierten Farbtöne wie die reale Welt, sie unterscheidet zwischen nur zwei Farbkategorien und ihren *wesentlichsten* Übergängen.

Aber auch der Eindruck dieser Farbe ist nur ein scheinbarer. Was dem Beschauer vermittelt wird, ist stoff- und körperloses Licht und Schatten; oder bewegtes, lokal begrenztes und intensitäts verschieden abgestuftes Licht auf einer verdunkelten weißen Projektionswand. Die Farbe, d. h. in Wahrheit das Licht im Rahmen seines Gegensatzes ist dynamisch geworden und von jeder konkreten Beschaffenheit losgelöst. Der Film rückt die Welt gleichsam auf eine einzige Grundkategorie zurück, er reduziert sie auf das bewegungsbegabte Lichtelement, das örtlich und an Stärke im lichtlosen Weltenraum begrenzt und abgestuft ist, der sich im Film zur dunklen Fläche dehnt: Zur räumlich vereinfachten Welt kommt die farbig vereinfachte.

Für den Charakter der Filmkunst bedeutet das zweierlei.

Digitized by Google

a) eine Gegebenheit nach der Seite der erhöhten Wirklichkeitsferne hin.

b) Mit dem auf die Grundlage zweier einfacher Grundfarben (Schwarz und Weiß; Licht!) und zweier einfacher Raummaße (Länge und Breite; Flächenausdehnung!) aufgebauten Sein strebt der Film einer starken Vereinfachung zu. Gibt man diesem natürlichen Drucke nach, so kommt man zur bewußten Stilisierung der Bildformen (und der Handlung) und von da aus zur Typisierung. K. Lange wirft dem jetzigen Kinodrama vor, daß es im Durchschnitt diese wichtige Forderung noch gar nicht erkannt habe und daher stillos sei.

Otto Stint dagegen bezeichnet nicht die Stilisierung als Stil des Films, sondern seinen inneren Rhythmus.

Das Mittel zur Fixierung der flächigen Schwarzweißwelt bildet die Photographie. Das bedeutet aber:

Eine absolut realistische Wiedergabe von Linie und Form. (Vgl. 2. Abschnitt.) Es steht dem Film aber frei, szenischen Aufbau, ornamentales Beiwerk usw. völlig frei nach persönlicher Initiative zu schaffen. Insofern ist die rein kopierende Natur des Wiedergabemittels ohne nennenswerten schädlichen Einfluß.

Hauptdarstellungsgegenstand ist der Mensch, und zwar der bewegte Mensch. Hier können nicht annähernd die wirklichkeitsfernen Resultate etwa der Griffelkünste erzielt werden. (Vgl. z. B. Werke Max Klingers.) Selbst unter den phantastischsten Gewändern werden stets wieder „absolut realistisch" die Körperformen des Menschen wiedergegeben.

Kritisches:

Der letzterwähnte Umstand würde einen starken Nachteil bedeuten, falls der Film bloß *bildende* Kunst wäre. Durch die Einschaltung der Bewegung aber bekommt das

Digitized by Google

Bild Leben, es wird zur Handlung und der Film damit zur *darstellenden* Kunst, die der Wiedergabe des Menschen bedarf, falls sie uns persönliche Erlebnisse und Werte vermitteln und nicht zu einer puppenhaften Spielerei ausarten soll. Die besondere Natur der technischen Mittel wird den Film als darstellende Kunst mit durchaus wirklichkeitsfernem Einschlag belasten. Übrigens wird eine Wirklichkeitsnähe in der Gestaltung des Menschen völlig aufgehoben in den karikierenden Trickfilms, denen Tausende von künstlerischen Einzelzeichnungen mit den entsprechenden Bewegungsübergängen zugrunde liegen.

Ferner aber ist von größter Bedeutung die wirklichkeitsferne Wiedergabe im Film:

1. Farbtöne werden überhaupt nicht als solche wiedergegeben. Urban Gad lehnt aus diesem Grunde Filmtitel wie „Die rote Laterne", Der gelbe Domino" usw. ab als unmöglich, weil sinnlos bei der Farbenfremdheit des Films.

2. Auch von den Schwarzweißtönen erscheinen bei der endlichen Wiedergabe nur die wesentlichen Übergänge. Feinheiten gehen verloren. Wälder z. B., die dem Auge noch deutlich erkennbare Differenzierungen aufweisen, erscheinen im Film als einheitlich-unförmiger Massenkomplex. Man pflegt daher einen oder mehrere charakteristische Einzelbäume mit einer sogenannten Großaufnahme aufzunehmen (= „Pars pro toto") und als „Wald" zu betrachten; eine Ecke ersetzt eine vollständige Landschaft, eine Gebärde zeigt eine ganze Szene, ein Augenblicksbild tritt an Stelle einer ganzen Geschichte. Der Film ist hier durchaus impressionistisch. Denn „der Impressionismus gibt immer einen Teil für das Ganze und überläßt die Ergänzung der Phantasie des Zuschauers".

Digitized by Google

(Béla Balàcz.) Hier zeigt sich mit aller Deutlichkeit der Zug des Films zur Stilisierung und Symbolisierung.

Ein sehr merkwürdiger Umstand mag in diesem Zusammenhang Erwähnung finden: Infolge der Beschränkung des Films auf zwei Farbkategorien Schwarz und Weiß sollte man annehmen, daß die Aufnahmen auch dann am besten gelingen, wenn die Vorlagen ebenfalls nicht farbig, sondern einfach auf den Gegensätzen Schwarz und Weiß von vornherein aufgebaut sind. Aus praktischen Versuchen hat sich ergeben, daß diese Annahme irrig ist. Gerade dadurch, daß dem photographischen Objektiv *verschiedene* Farben gegeben werden, die es selbständig in die richtig abgestuften Schwarzweißwerte zerlegt, wird eine Feinheit des Übergangs erzeugt, wie es sie sonst nicht gibt. Je klarer die Vorlage vielmehr auf die beiden Kategorien Licht und Schatten eingestellt sind, desto krasser ist der Effekt, desto greller, häßlicher und unabgestufter der Eindruck dort, wo er wohltuend sein soll.

III. Die Welt als Bewegung

„Wir erklären, daß der Glanz der Welt sich um eine neue Schönheit bereichert hat, um die Schönheit der Schnelligkeit." (Manifest der Futuristen.)

A. Die Bedeutung der Bewegung im Film

Durch die Bewegung wird der Film zur Darstellung einer Handlung befähigt, denn er ist von Natur aus stumm. Die Bewegung ist somit sein bedeutendstes Grundelement; erst durch ihr Vorhandensein wird die Überwindung des Zustandes eines bloßen Panoramas erreicht.

Amerika ist das Land, das diese Haupteigentümlichkeiten des Films am konsequentesten ausgebaut hat. (Vgl. Claire Goll, Amerikanisches Kino.)

Digitized by Google

B. Der Charakter der Bewegung im Film

Zunächst haben wir hier die Bewegung im Einzelfilmbilde und zwar die normale: Durch die Wiedergabe auch der Bewegung des photographischen menschlichen Körpers erhält der Film zunächst größere Wirklichkeitsnähe. Aber in dieser Bewegung selbst liegt immanent die Möglichkeit zur Überwindung dieser Wirklichkeitsnähe:

Die Bewegung des Films ist eine Bewegung in der Fläche. Der Fehler der ersten Filme ist die naive Übertragung der räumlichen Bewegung der Bühne auf den flächenhaften Film. Die Bewegung wirkte daher puppenhaft tot und hastig, ohne Übergänge. Die Fläche hat ganz andere Gesetze als die Vierdimensionalität.

Bei näherer Betrachtung ergibt sich die Formel:

Filmflächenbewegung = reale Bewegung + zweidimensionaler Scheinleib. Aus der Verbindung mit „flächigen" „Körpern" folgt eine erhöhte Wirklichkeitsferne; vor allem eine besonders große Wandelbarkeit.

Die Bewegung des Films beruht aber auch auf dem Wiedergabemittel der Photographie. Damit kommen Eigenarten der Photographie der wiedergegebenen Bewegung zugute:

Symbolisierung. Beispiel: Das andeutende Tasten einer Hand. Verkürzung (Stilisierung) von Bewegungen, etwa beim Niederschlagen eines Menschen.

Starke Gegensätzlichkeit. Beispiel: Flucht einer Menschenmenge vor einem Brand, Aufnahmen einer schäumenden Meeresbrandung. Der rein optische Genuß ist imstande, rauschartige Wirkungen auszulösen.

Die Bewegung im Film weist schließlich eine gewisse Unvollkommenheit auf.

Technisch fehlt zwischen jeder Bewegungsphase ein ge-

Digitized by Google

wisser Zeitabschnitt der Bewegung gegenüber der realen Natur. Auch werden solche Bewegungen, die ein gewisses Zeitmaß überschreiten, nur unvollkommen (besonders in seitlicher Querfläche) reproduziert. Die Folge ist eine bewußte Verkürzung, eine Stilisierung und Symbolisierung. Eine Folgerichtigkeit der Symbolisierung ist die Gebärde. Worte werden im Film nicht tatsächlich gesprochen (abgesehen vom „sprechenden Film", von dem hier seiner tatsächlichen Verbreitung gemäß nur als eines seltenen Nebenzweiges Erwähnung gemacht wird), sondern Ausdrücke geformt, angedeutet.

Kritisches:

So hohe Werte die Gebärde metaphysisch auch zu erreichen vermag, als alleiniges künstlerisches Ausdrucksmittel bedeutet sie eine starke Beschränkung. Wie viele feine und feinste innerliche Seelenstimmungen vermag sie doch überhaupt nicht wiederzugeben! Wie vieles Verschwebende, Verzitternde, das oft in und zwischen den Worten liegt, ist ihr versagt. Zahlreich sind daher die Stimmen, die sich gegen den literarischen Film als Kunstform wenden. Man hat versucht, Dostojewski, Gerhart Hauptmann, Schiller, Voß, Strindberg, Thomas Mann, Wedekind (um nur einige herauszugreifen) zu verfilmen. Paul Kornfeld spricht in sehr scharfen Worten vom literarischen Film als „Leichenschändung". Das typische Land des abgeklärten, durchgeistigten, geradezu klassischen literarischen Filmes ist Schweden. (Die Filme der Selma Lagerlöf.)

Andererseits kann eine unbewußte Bewegung manchmal mehr offenbaren, als der betreffende Mensch je mit Worten gestehen würde. Doch sind solche Fälle beschränkt. Hier sei überhaupt festgestellt: Die Auswahl der Gebärden ist relativ begrenzt. So verliert sie leicht

Digitized by Google

das Frische, Ursprüngliche, sie erstarrt zur Technik, zur Manie, zur Virtuosenhaftigkeit, und der Film, dem solche „Ausdruckskunst" zugrunde liegt, wirkt verlogen und höchst unlebendig. Aufgabe der Darstellung und der Darsteller selbst ist es, diese Gefahr zu überwinden.

Die Gebärde als alleiniges Ausdrucksmittel ist immer verhältnismäßig primitiv. Auf diesen Zug zur Primitivität macht Konrad Lange aufmerksam, wenn er schreibt: „Die Primitivitäten des expressionistischen Dramas würden uns weniger peinlich berühren, wenn sie sich auf diesem ihnen angemessenen Felde statt in Buchform ausleben könnten."

Es gilt nunmehr wieder den Anschluß an den zweiten Abschnitt zu erreichen. Wir hatten bisher als Bewegung im Einzelfilmbilde die normale Bewegungswiedergabe. Jetzt wäre zu erwähnen der Fall, daß die Bewegung selbst eine regulierbare ist.

Bei der Filmaufnahme kann durch manuelle Vorkehrungen des Filmoperateurs die normal vom Schauspieler gegebene Bewegung eigenwillig vom Wiedergabetechniker oder künstlerischen Photographen verzerrt werden. Die souveräne Beherrschung der Gliedmaßen wird dadurch gleichsam dem Menschen genommen und in den technischen Apparat hineingezogen, die blutvolle Muskelbewegung von ihm wie von einem gefräßigen maschinellen Polypen aufgesaugt und als flächige, lautlos tastende Schatten auf einer Wandfläche gesammelt. Das Merkwürdige ist dabei, daß der Film, wenn sein Bewegungsablauf ein rhythmisch einwandfreier sein soll, an eine ganz bestimmte Zeit in seinem Ablauf gebunden ist (Bildwechsel 16—18 pro Sekunde), während er in sich selbst einen hohen Grad von Zeitlosigkeit trägt: Zeitraffer- und

Digitized by Google

Zeitlupenaufnahmen als äußerste Grenzwerte, dazwischen die zeitlichen Zwischenstufen.

Auf diese Weise kann eine starke Abstrahierung von der Natur erreicht werden, und zwar je nach der Art der Ausführung eine (besonders derbdrastisch) komische, karikierende oder phantastische (besonders düster geheimnisvolle) Wirkung. Es ist zu unterscheiden:

Fall I: Normal*bewegung* in Verbindung mit flächig verzerrten Körperformen (Verzerrung durch prismatische Linsensysteme).

Fall II: Normal*körper* in Verbindung mit verzerrten Bewegungen. Dieser Fall spielt eine große Rolle in den amerikanischen Grotesken, deren klassischer Vertreter Charlie Chaplin und dessen Nachfolger, z. B. Harald Lloyd, Fatty, Harry Sweet, Fix und Fax, Monty Banks und Buster Keaton sowie viele andere sind.

Fall III: Verzerrte Körper*formen* in Verbindung mit verzerrten Bewegungen. Beispiel: Die Trickfilms. (Pinsch-Ewer; Paul Simmel; Abeking; Fischer-Kösen, Leipzig.) Bewegung und Körperform weisen hier eine starke Stilisierung auf.

C. Der Ausbau der Bewegung im Film

Zunächst haben wir im Bild selbst Bewegung und Handlung. Im Anschluß daran ergeben sich eine Reihe ästhetischer Forderungen:

Jede Bewegung muß in sich voll ausklingen, auch jede ihrer Bedeutungen. (Vgl. hierzu später die Einschaltung der Filmtitel an der richtigen Stelle.)

Jede Bewegung muß maßvoll und wahr sein. (Urban Gad.)

Jede Bewegung soll sich dem Charakter der Handlung anpassen und mit Linie und Form zur organischen

Digitized by Google

Einheit zusammenschmelzen. Die Bewegung in einem vorwiegend gefühlsbetonten Film ist eine andere als die eines handlungs- und intellektuell betonten, eines phantastischen oder z. B. karikierten Films. Konrad Lange fordert als Ideal rhythmische Bewegung.

Der Szenenwechsel entsteht durch Bildwechsel. Jede Szene, d. h. jede kontinuierliche Folge einer größeren Reihe einzelner, formengleicher Phasenbilder gibt auf der Projektionswand ein Einzelbild, in dem Bewegung stattfindet.

Von der zeitlichen Dauer eines szenisch in sich gleichen Bildes hängt viel das Tempo der Handlung ab. Man vergesse nie, daß der Film als Eigentümlichkeit die Möglichkeit zu einem fast ungehindert zahlreichen, reibungslosen Bildwechsel hat.

Auch Aufnahme- und Wiedergabeapparat sind von Bewegung beherrscht. (Man beachte hier den grundsätzlichen Gegensatz zur einfachen Photographie und Diapositivprojektion.)

Diese Bewegung kann noch eine Erweiterung erfahren, indem einmal der Aufnahmestandpunkt selbst bewegt ist (Aufnahme vom fahrenden Objekt, wie Auto, Flugzeug, Schiff usw. aus), oder das Wiedergabemittel selbst, allerdings unter gleichzeitiger Mitbewegtheit der Zuschauer: Bildvorführung in amerikanischen Eisenbahnzügen, auf Schiffen usw.

Ergebnis:

Der Film stellt eine flächige, vereinfacht-optische, stumme (dafür aber bewegte) Welt der Handlung dar. Die Bewegung bildet dabei sowohl das äußere (Szenenwechsel) wie das innere (Gebärde) Bindemittel der Filmbandreihe.

Digitized by Google

Die Folgerungen aus den einzelnen entwickelten Eigenarten sind nun folgende:

I. Die Welt als Fläche

Das bedeutet eine Loslösung von der Wirklichkeit und damit die Möglichkeit, auch die Filmhandlung diese Form annehmen zu lassen: Zug zur Wirklichkeitsentfernung.

II. Die Welt als Lichtschatten

Die Welt als ungreifbarer Lichtschatten ergab als Folgen den Zug zur Wirklichkeitsferne, zur Stilisierung und Symbolisierung.

Das Wiedergabemittel der Photographie ermöglichte infolge der absolut-realistischen Wiedergabe von Linie und Form eine Wirklichkeitsnähe, wie sie andererseits durch mögliche Verzerrung der Raum- und Tiefenwerte zur erhöhten Wirklichkeitsferne hinwies.

III. Die Welt als Bewegung

Die Welt des Films ist stumm, also wirklichkeitsfern, auch unsinnliche Probleme müssen durch sinnliche Mittel ausgedrückt werden: Zug zur Symbolisierung. Infolge des fehlenden Wortes müssen die dargestellten Charaktere relativ einfach sein; eine Umbiegung ein und desselben Charakters während derselben Handlung darf nur selten und ganz beschränkt stattfinden: Zug zur Typisierung. Auch die Art der Probleme bewegt sich notwendigerweise in derselben Richtung; es handelt sich um allgemein-menschliche Gefühle, man könnte auch sagen, Weltprobleme.

Zusammengefaßt verleiht das fehlende Wort dem Film den Charakter einer Primitivitätskunst. Das fehlende Wort wird ersetzt durch die sinnfällige Bewegung. Diese trägt von Natur aus den Zug zur Wirklichkeitsnähe, aber in

Digitized by Google

sich selbst die Möglichkeit einer Naturbeherrschung im Sinne der Wirklichkeitsferne.

Ein Beispiel für das Symbolische im Film für die Darstellung gibt Otto Stint:

„Ein Herrenhut, ein Schlips oder ein Kragenknopf in einem Damenschlafzimmer wirkt immer zwingender und eindeutiger, als eine zweideutige Liebesszene, wenn man klarmachen will: der Mann ist nur ein Liebhaber dieser Dame. Ein Bild mit Widmung oder auch ein frischer Strauß zeigt besser an: diese junge Dame ist verliebt, als ein Anhimmeln des betreffenden Herrn, was im Film wie Schielen aussieht." (Das Lichtspiel als Kunstform.)

Durch den dauernden Bildwechsel einer kontinuierlichen Reihe von beliebig aneinandergefügten Szenen verfügt der Film frei über den Raum in der Zeit. Eine freie Beherrschung sowohl von Zeit wie von Raum ist dem Film in verschieden starkem Maße durch sein technisches Reproduktionsmittel ermöglicht.

Erst durch den beliebig wandelbaren Bildwechsel erhält der Film die Möglichkeit zu starker Dramatik. Infolge des Aufbaues der entsprechenden Handlung allein auf sinnlich-anschaulichen Mitteln drängt der Film zu einer gewissen starken Gegensätzlichkeit in Bild wie Handlung und Konfliktarten hin.

Zusammengefaßt ergibt sich folgendes:

Der Film steht unter dem Zeichen der Symbolisierung, Typisierung und Stilisierung.

Die starke Verbreitung von Baukunst und Kunstgewerbe (Ornament, Arabeske) im Film als Stimmungskünsten kommt hier unterstützend hinzu.

Auch die Grundprobleme des Films weisen einen Zug ins Einfache, Klare und Typische auf. Ihre Vertiefung zum

Digitized by Google

Menschlich-Bedeutungsvollen führt zu Weltanschauungs- und Weltproblemen.

So steht im Golem-Film von Paul Wegener die Sage von dem Menschen im Mittelpunkt, der es wagt, aus Unorganischem Organisches zu schaffen; das Problem von den Mächten, die der Mensch, über die Grenzen seiner Natur herausgehend, heraufbeschwört.

Wo nun diese entfesselte Welt, der Golem, hinkommt, wirft er den Brand um sich, der wie eine Furie durch das Ghetto jagt. Denn der Mensch ist keine Isoliertheit im Sein, seine Kreise wachsen über ihn hinaus, ohne daß er sich dessen allgemein und deutlich bewußt ist.

Und es ist das Problem der Erlösung von diesem Frevel durch die kindliche Reinheit. Durch eine Kinderhand wird die Kapsel aus der Stirn des Golem gelöst und sein Ende besiegelt.

Das Schicksal des Einzelmenschen in einer Einzelepoche ist weit mehr ein Gebiet der literarischen Sprechbühne. Das Wort allein kann aus zunächst kleinen psychologischen Verwicklungen konfliktartige Wirkungen aufkommen lassen, die von hohem menschlich-bedeutungsvollen Wert sind und über eine bloße zufällige Zeitepoche hervorragen.

Der allgemeine Unterhaltungsfilm trägt durchweg naturalistische Züge, einmal, da das photographische Wiedergabemittel eine solche Wiedergabe ohne viele szenische Vorbereitungen erlaubt, dann, weil diese Art von Filmen bei der Masse, auf die sich der Film wirtschaftlich stützen muß (Kollektivkunst!), größeren Anklang findet; letzten Endes also sind finanzielle Gründe ausschlaggebend, sowohl der Herstellung, wie des Vertriebs.

Gerade das Feine, Verzitternde, Duftige, Dumpfe und Enge im naturalistischen Bühnendrama des Wortes aber

Digitized by Google

geht im Film mehr und mehr verloren, bzw. beschränkt sich auf die Ausdrucksmöglichkeit der Gebärde als der ungesprochenen Worte allein. U. Gad glaubt dagegen die dramatischen Möglichkeiten des Films so hoch anschlagen zu dürfen, daß er diese Art Dramen für besonders berechtigt hält. Auch Pordes erkennt dem sozialen Drama eine führende Rolle zu. Der Erfolg der amerikanischen Mutterfilme müßte, wenn es auf die Begeisterung der Menge ankäme, die Berechtigung dieser Filmart bestätigen.

Vielleicht ließe sich aber neben diesem Zweige des Spielfilms ein besonderer Zug aus dem Film herausschälen: Der schöne Film. Konrad Lange gebührt das Verdienst, besonders auf die Wiedergabe des Tanzes als der gesteigertsten rhythmischen Bewegung hingewiesen zu haben.

b) Die Filmhandlung

Die Untersuchung wendet sich jetzt dem Gesamtablauf des Films als einer zusammenhängenden Reihe von Einzelbildchen zu. Dreierlei wechselt miteinander ab:

Der Vorspann
Die verbindenden Titel oder Texte
Die Filmhandlung in Bildern.

Praktisch ist ein zusammenhängender Übergang dieser drei Teilgegebenheiten durch die technische Möglichkeit der Verkittung auch der kleinsten Filmteile zum Gesamtbildbande gewährleistet.

I. Der Vorspann im Film

Aufgabe des Vorspannes ist ein Bekanntmachen mit einem oder mehreren Darstellern der Filmhandlung. Er

Digitized by Google

ist in seiner Form nur dem Film eigen und besitzt vor dem Programm den Vorzug, organisch ohne weiteres in die Handlung einzuleiten.

Heute ist meistens nur noch der Vorspann des einfachen Druckwortes üblich, dem Programm darin sehr nahe kommend. Er hat damit eine gewisse Eigenart eingebüßt, deren Kunstwert allerdings vielleicht bezweifelt werden mag. Er diente zuerst als eine Art Ersatz für die fehlende persönliche Vorstellung von Schauspieler oder Regisseur, wie sie besonders in Provinzstädten nicht immer möglich ist. K. Lange verlangt vom Vorspann diese „Bewegungsbegabtheit", da der Film selbst in erster Linie auf Bewegung beruht. Er soll den betreffenden Menschen möglichst in seiner persönlichen Tätigkeit zeigen, also etwa „den Dichter an seinem Schreibtisch, den Regisseur bei der Probe, die Schauspieler beim Einstudieren ihrer Rollen".

Heute wird der Vorspann bei der öffentlichen Theateraufführung meistens fortgeschnitten; er dient nur noch der persönlichen Werbung in den Verleihanstalten.

II. Die Titel im Film

Die kontinuierliche Reihe der bewegten Einzelbilder wird unterbrochen durch das periodische Auftreten der sogenannten Filmtitel, d. h. geschriebener oder — meist — gedruckter Texte.

Wie die Filmmusik ursprünglich störende Nebengeräusche fernhalten wollte, waren die Filmtitel dazu angetan, die Unvollkommenheit der Handlung zu verbergen. In diesem Sinne hat der ursprünglich sehr lange Titel, der weitschweifig erzählte und zu dem die Bilder nur mehr Illustrationen waren, eine tiefgreifende Wandlung durchgemacht. Er wurde immer mehr zugunsten der sinn-

Digitized by Google

lich-anschaulichen Bildhandlung verkürzt und möglichst an Szenenanfang oder -ende gerückt. Es ist von großer Wichtigkeit, daß die Titel richtig „eingeschnitten" sind, eine Aufgabe des Regisseurs. Der Versuch, ganz ohne Titel auszukommen, um eine Nur-Bildhandlung und damit eine völlige Internationalität des Films zu schaffen, ist bisher immer wieder gescheitert. Abgesehen davon, daß ein solcher Film nur mit einer höchst einfachen Handlung rechnen darf, scheinen auch andere Gründe (rein physiologischer Art) für das Vorhandensein der Titel zu sprechen.

„Doktrinäre Ästheten fordern das Verschwinden der Titel. Der Film ohne Aufschrift wird eine sehr interessante und wertvolle Gattung der Filmkunst werden, aber ihr Monopol einräumen, hieße, dem größten Teil der Ausdrucks- und Wirkungsmöglichkeiten zu entsagen. Dieselben Ästheten verpönen auch die Oper als unreine Mischung von Musik und Wort. Und doch wäre es schade, wenn wir Opern wie Figaro, Die Meistersinger von Nürnberg usw. nicht hätten." (Béla Balàcz.)

Tatsächlich gibt es heute titellose Films (gemeint sind selbstverständlich stets Filme ohne *Zwischen*titel) im allgemeinen nur auf dem groteskkomischen Gebiete der Trickzeichnungen. Hier bildet auch eine Ausnahme von der üblichen äußeren Form der Titel die Schleifenform, wie wir sie aus englischen und amerikanischen Karikaturen kennen, die aus dem Munde des Einzelnen herauszuwachsen scheint und sich hier zu der jeweiligen ebenfalls meist grotesk betonten Redensart verdichtet.

Das Wesen der Filmtitel läßt sich scheiden:

1. Nach Inhalt und Form. Hier scheinen sie die Aufgabe von regelmäßig sich wiederholenden Ausruhepunkten zwischen den reinen Bewegungsbildern zu vertreten.

Digitized by Google

Damit erfüllen sie die wichtige Aufgabe einer Auffrischung des „strebenden Verhaltens", „der gespannten Aufmerksamkeit" und „des Gemeingefühls sinnlicher Frische" als notwendiger Voraussetzungen für einen vollen ästhetischen Genuß, während ein titelloser Film den Besucher auf die Dauer recht erschöpft.

2. Nach ihrem Inhalt dienen sie entweder einem Vorwärtstreiben der Handlung oder der Erweckung eines bloßen Bekanntheitsgefühles gegenüber den Bildern.

In diesem Sinne vergleicht Pordes die Aufgabe der Titel mit den Bildunterschriften einer Gemälde- oder Skulpturensammlung. Diesen Zweck erfüllen besonders die Anfangstitel, die mit dem Namen der Handlung und der Darsteller bekannt machen. Dieselbe Aufgabe erfüllen die Titel häufig bei zeitlich und örtlich unerwartet umspringenden Bildern, zu denen der Film infolge seiner hohen Beweglichkeit von Ort und Zeit neigt. Die Worte und sinngemäßen Wortverbindungen dienen damit als Vorbereitung „für die unmittelbaren Verleiblichungen der zur Darstellung kommenden Dinge". (Volkelt.)

Bei der großen Häufigkeit des Auftretens der Filmtitel wird die Erfüllung gewisser ästhetischer Bedingungen von Wichtigkeit sein, um einen vollen Genuß an der Haupthandlung zu gewährleisten. Unangenehme Störungen in dieser Richtung können eintreten,

weil die Titel an falschen Stellen eingefügt oder zu lang sind (ein guter Titel darf kein Wort zu viel oder zu wenig enthalten, ohne unverständlich oder ermüdend zu wirken) und dadurch die organische Einheit der Handlung zerreißen,

weil die Titel optisch von großer Undeutlichkeit oder falscher Orthographie sind und dadurch die ästhetische Stoff- und Willenlosigkeit stören.

Digitized by Google

Gegen die Norm der organischen Einheit verstoßen auch die gereimten Titel, durch die eine wesensfremde und in sich abgeschlossene Hauptkunst ganz lose und unverbunden zur Bildhandlung hinzugefügt wird.

Der Vollständigkeit halber mögen noch die geschriebenen Titel Erwähnung finden, die sich besonders früher durch eine höchst gleichmäßige und kalligraphisch genaue Schrift auszeichnen, ungeachtet der Urheberhand. Eine solche Schrift ist unästhetisch, falls man die Erfüllung der Norm des Menschlich-Bedeutungsvollen oder die der Einheit von Inhalt und Form auf sie anwenden will. Sie ist noch nicht einmal schön zu nennen, wenn man der Definition Kaudinskys folgt: „Das ist schön, was einer inneren Notwendigkeit entspringt."

Die Titel werden heute noch allgemein einer besonderen Titelfirma in Auftrag gegeben, die diese Titel der Ausstattung nach herstellt. Dieser Umstand ist bisweilen scharf gerügt worden, wie von Konrad Lange oder von Otto Stint, die beide die äußere Form der Filmtitel angreifen oder ihn völlig fehlen lassen wollen. Wie wichtig der Titel aber für den Film zu sein scheint, wurde bereits erwähnt. Denn die Filmbilder geben als solche nur Anschauung und Stoff, die Filmtitel aber erweitern die Anschauung zur Erfahrung. Die Vermittlung einer solchen Erweiterung muß möglichst mühelos geschehen, um das Interesse nur noch deutlicher auf die Bilder hinzulenken und einen vollen ästhetischen Genuß bei der Anschauung des gerade in Frage kommenden Filmbildes zu gewährleisten; die Titel wirken richtunggebend, sie erleichtern die Einfühlung, bringen jeden Zweifel zum Verstummen und lenken von vornherein die Anschauung des nach dem Titel auf der weißen Wand erscheinenden Bildes in ganz bestimmte Bahnen. Sie heben Wesentliches

Digitized by Google

hervor, schwächen das Unwesentliche des kommenden Bildes oder der abrollenden Handlung noch mehr ab, als es die reine Anschauung tun würde, heben Stärken des Bildes oder der Handlung womöglich noch viel mehr hervor und überspannen die Lücken, die zwischen einzelnen Bildern klaffen. Die Titel erst machen den Telegrammstil des Films möglich, erst durch den Titel kann ein dauernd umspringender Bildwechsel in buntester Mannigfaltigkeit erreicht werden. Dem Film steht doch tatsächlich die ganze Welt offen, soweit sie sich irgendwie photographisch wiedergeben läßt. Und welch weite Gebiete sind das! Das unendliche Meer in seiner erdrückenden Wucht und Größe, die weite Heide mit dem überreichen Stimmungsgehalt von blühendster Sommerfreude bis zur tiefen trostlosen Einsamkeit, die düsteren Tannenwälder, die schnurgeraden Landstraßen, die ziellosen Wege eines nebligen Kiefernwaldes, die ganze Poesie einer Großstadt, ihr Hasten und Treiben, ihr dämmerndes Abendleben, ihre lichtdurchstrahlten Nächte, die engen Höfe der Hintergebäude mit ihrem Kellergeruch und Armeleutedunst, die glatten Adern der Schienenstränge, der Badestrand, das kleine Dorf mit seiner bimmelnden Kirche. Im Film liegen „Himmel und Erde bereit, sich empfangen zu lassen".

Die Titel sind es auch, die „die Gedanken im Bau des Satzes überreichen". (Otto Stint.) Ein Film ohne Titel wird, wie sich praktisch an titellosen Filmen immer wieder trotz aller sonstiger Vorzüge gezeigt hat, stets nur einen sehr stark beschränkten Ausschnitt aus irgendeiner Handlung geben können, will dieser Film nicht von vornherein unverständlich sein. Denn der ganze Charakter der Filmhandlung drängt schon an sich auf Typisierung und Beschränkung, auf einfache, schroffe und scharf

Digitized by Google

gegensätzliche Probleme, Konflikte und Handlungsablauf hin.

Für den Inhalt jedes Filmtitels ist es natürlich gleichgültig, wer seine technische Herstellung schließlich übernimmt, denn ihn gibt das Filmmanuskript oder der Regisseur. Sehr wichtig aber ist es, an welcher Stelle im Filmablauf die Titel stehen, daß sie in gleichschwingenden Rhythmen in den Gesamtrhythmus des Films eingespannt werden. Die richtige Länge des Laufbildbandes (die Ursache der Zeitdauer, während der der Titel bei der Vorführung „steht"), das geschickte Einfügen zwischen den einzelnen Bildern ist Aufgabe des Regisseurs, der überall im Film die letzte Hand anzulegen hat. Es ist deshalb eigentlich zu bedauern, daß im „Vorspann" des Films, wenn er vorhanden ist, gewöhnlich nur noch die weiblichen Hauptdarsteller, und nicht mehr wie früher, die eigentliche künstlerische Triebkraft, der Regisseur, gezeigt wird.

Kritisches:

Ohne Zweifel bilden die Titel im Film eine angreifbare Schwäche, indem sie eine mögliche Gesamtverständigung allein durch Bild und Gebärde wieder verengen.

Konrad Lange lehnt die Titel überhaupt als unkünstlerisch und stillos ab, Urban Gad dagegen glaubt, daß die Fehler der Titel nur technischer Art sind und deshalb behoben werden können. Man hat daher auch versucht, die Titel stimmungssymbolisch nach Inhalt und Form der Handlung anzupassen. Gut gelungene Versuche in dieser Richtung sind im Nibelungenfilm gemacht worden.

Die äußere Ausstattung der Filmtitel ist heute noch eine umstrittene Frage. Auch hier scheint eben der Titel der beste zu sein, der eigentlich erst auffallen würde, wenn er anders wäre oder fehlte. Ein Titel, der in aus-

Digitized by Google

gesucht kunstgewerblicher Form ein ganz eigenes Gepräge zeigt, kommt in die Gefahr, auch als Sondererscheinung für sich gewürdigt zu werden und die organische Einheit zu zersprengen. An sich können solche Titel natürlich sehr schön sein. Im allgemeinen aber scheint ein Titel in klarer, guter und leicht lesbarer Druckform die beste Lösung darzustellen. Psychologische und physiologische Untersuchungen haben dabei ergeben, daß vom Auge am angenehmsten die Titel in einer ruhigen grünen Farbe auf schwarzem Grund empfunden werden. Gelbe Farbe wirkt unruhiger, besonders beunruhigend weiße Farbe auf schwarzem oder auch schwarze Farbe auf grellweißem Grund, ebenso rote Titel. Hiermit läßt sich jedoch unter Umständen eine starke stimmungssteigernde Wirkung erzielen.

Paul Ickes („Film und Kultur") sieht nur *den* Film als einwandfreies Kunstwerk an, der sich ganz auf die bildhafte Erklärung von Vorgängen beschränken kann. Daraus folgert er, „daß nicht alle Ereignisse des Lebens der restlosen Erfassung durch die Bilder-Erzählung zugänglich" seien. Ein erster Versuch eines titellosen Films war der Film „Scherben" mit Werner Krauß als Hauptdarsteller, der bisher bestgelungene „Der letzte Mann" mit Emil Jannings.

III. Die Filmhandlung

Rudolf Leonhard hat den Film einmal eine „literarische Bildkunst" genannt. Kafka bezeichnet ihn als „photographierte Pantomime", ohne damit den Begriff der Flächenhandlung deutlich zu machen. Paul Wegener, einer der ersten Bahnbrecher für phantastisch-sagenhafte Filmwerke, gesteht zu, daß für den Film eine präzise Definition eigentlich noch fehle. „Der Film ist weder

Digitized by Google

Drama, noch Roman, noch Bild, noch photographierte Schauspielerei, sondern er ist alles dieses zusammen. Er ist ein neues Gesamtkunstwerk, dessen Möglichkeiten und Fähigkeiten heute noch nicht im entferntesten ausgekostet und zur Entwicklung gebracht sind." Nach Hugo Zehder ist der Film „Dichtung im Reiche des Sichtbaren".

In der Tat liefert der Film eine Handlung in Bildern, er ist infolge seiner Bewegung und Beweglichkeit fähig zu konflikthaltiger und dramatischer Spannung. Filmkunst ist innigste Einheit von Bild und Handlung: Ein Filmmanuskript allein ohne das Bild ist als selbständiges Kunstwerk nicht denkbar.

Bild und Handlung fallen aber nicht notwendig zusammen. Der Ablauf einer Reihe von Bildern braucht noch nicht einem Vorwärtstreiben der Handlung gleichzukommen, er kann auch ihrem Rückwärtstreiben oder wenigstens ihrer Zurückhaltung dienen. Dies ist dann der Fall, wenn eine Bewegung in einem Bilde angefangen, aber nicht ganz oder überhaupt noch nicht durchgeführt, sondern durch eine Folge anderer Bilder unterbrochen wird. Eine Hand holt zum Schlag aus, die Pistole wird angesetzt, nun folgen im schnellen Wechsel Bilder ganz anderen Inhalts, eines löst das andere ab, ohne Pause, ohne Ruhepunkt, während die Handlung selbst sich verzögert, zurückgedrängt wird, zum scheinbaren Stillstand kommt. Die Wirkung, die daraus resultiert, ist äußerst stark, niederdrückend oder mitnehmend, unerträglich. „Gerade das allmähliche Herannahen des Schicksals, der Bild für Bild *sichtbar* heranrückende Konflikt läßt eben die schwüle, bange Stimmung entstehen, die viel schrecklicher sein kann als die größte plötzliche Katastrophe." Ein Gegenstück hierzu findet sich später in der Großaufnahme. Viel eindringlicher wirkt oft das langsame

Digitized by Google

Zerfasern eines Balkens als die Gesamtansicht des Zusammenbruchs einer ganzen Brücke.

Im Film ist es möglich, nicht nur einen Querschnitt der Bewegung zu sehen, sondern diese selbst absolut als Bewegung in einer Mitbewegtheit zu erleben, wie es keine Kunst bringen kann. Und diese Möglichkeit des Films muß wie alle seine Angelegtheiten auch eine Fähigkeit werden, als besonderer Grundfaktor bis ins feinste und einzelste ausgearbeitet werden.

Die Bilder, die wie oben erwähnt, eine angefangene Handlung einschließen, müssen selbstverständlich wie alle Bilder im Film handlungsbezüglich und richtunggebend sein, d. h. sie müssen irgendwie mit der Gesamthandlung zusammenhängen und andererseits die ästhetische Einfühlung des Zuschauers in bestimmte Bahnen lenken, die entweder auf die folgende Katastrophe bereits vorbereiten, eine drückende, lastende Stimmung erzeugen, oder in ihm absichtlich eine umgekehrte Gemütsstimmung erwecken, auf deren Ahnungslosigkeit um so stärker diese Wirkung des tragischen Abschlusses folgt. Mit anderen Worten: Jedes einzelne Bild muß stimmungssymbolisch sein, in irgendeiner Richtung die Gesamtempfindung des Beschauers beeinflussen. Aber nicht nur der Inhalt der Einzelbilder, auch die *Dauer* und *Häufigkeit* ihres Wechsels sind imstande, besondere Wirkungen in diesem Sinne auszuüben. Die Länge der Szenen, ihre Kürze und ihr Inhalt sind nicht nur für den rhythmischen Ablauf des Films maßgebend, sondern auch für die Stimmung, die er hervorrufen will.

Béla Balàcz vergleicht einmal die Filmhandlung mit einem Ameisenhaufen, dem Symbol der Atombewegung der Materie, wie sie uns die moderne Forschung überliefert. Bekanntlich sind wir ohne technische Hilfsmittel

Digitized by Google

nicht imstande, diese Atombewegung zu sehen, man kann sie aber indirekt sichtbar machen, indem man den kleinsten Teilen wieder kleine Teilchen suspendiert, die man mit dem Ultramikroskop erkennen kann. Zsigmondy in Göttingen benutzte kolloidale Goldlösungen, Gold in flüssiger Form, um mit Hilfe des Ultramikroskopes diese Atombewegung an den Bewegungen der Goldteile, die von den einzelnen Atomen getragen und mit ihnen bewegt wurden, zu zeigen. Im ganzen gesehen, erscheint ein Glas einer solchen Lösung starr und ruhend. Erst dadurch, daß wir näher hinsehen, daß wir einen pars pro toto, einen Teilabschnitt daraus abgliedern und für sich getrennt besehen, gewinnt die scheinbar leblose Lösung Leben. So erscheint auch ein Ameisenhaufen, von weitem gesehen, als einheitlich ruhender schwarzer Komplex. Durch Auflegung von Papierschnitzeln aber erkennen wir unsere Täuschung: die anscheinende Starrheit besteht in der Tat in der größten Lebhaftigkeit, in der stärksten Bewegung! So ist es auch im Film. „Das Ereignis in einem vorbeiflitzenden Bild nehmen wir nur zur Kenntnis. Ein langes Duell dagegen gibt eine aufregendere Szene als ein blitzschneller Dolchstoß. Wir müssen eine Bewegung sehen können, damit sie uns zum Tempo werde. Das benötigt Zeit und Raum. Das Wort Zeitraum hat daher besondere Bedeutung für den Film."

Einleitendes über den dramatischen Aufbau:

Die Darstellung der *Konflikte* im Film ist der Struktur des Films entsprechend wesentlich einfacher als auf der Schauspielerbühne. „Auf der Bühne sind sehr wohl Stücke möglich, die durch ihren amüsanten Inhalt, Dialog oder Gedankengang einen Theaterabend hindurch zu fesseln vermögen, auch wenn sie nicht mit dramatischen

Digitized by Google

Effekten sonderlich beschwert sind. Im Kino nicht. Dem Film fehlt das Wort." (Dupont.) Psychologische Vertiefung kann nur soweit gegeben werden, als sie sich äußerlich verinnerlichen läßt. Auch müssen die Konflikte im Film gegensätzlicher und deutlicher Art sein: „Junge gegen Alte, Reiche gegen Arme. Die Konflikte müssen sich mit handgreiflichen, sichtbaren Dingen beschäftigen." (U. Gad.) Auch die kleinste Bildszene muß einen Sinn haben, sei es, daß sie die Handlung ein Stück vorwärts treibt oder sei es, daß sie stimmungunterstützend Naturvorgänge zeigt.

Auf eine Gefahr weist hier Paul Wegener hin: „Heute, wo wir doch daran arbeiten, daß die Stände untereinander sich besser verstehen lernen, heute ist gerade das Kino außerordentlich gefährlich, diese Lebenslüge über alles mögliche zu verbreiten."

Jede dramatische Handlung des Films besteht aus den drei Teilen: Exposition, Haupthandlung, Peripetie (Konflikt, Katastrophe).

A. Die Exposition.

Die Exposition kann deduktiver oder induktiver Art sein. Das heißt:

Sie leitet entweder von einem konkreten Einzelgeschehnis die weitere Handlung strahlenförmig ab, oder

Sie erklärt das Verhältnis jeder einzelnen Figurengruppe untereinander und rückt dann allmählich aus den verschiedenen Teilgruppen und Einzelzügen ein Gesamtbild der Handlung zusammen.

Der Charakter der Exposition:

Die „Unterbrechungen in der Szenenfolge müssen mit großer Umsicht vorgenommen werden, denn wenn die Szenen zu kurz werden, dann bekommt die ganze Expo-

Digitized by Google

sition etwas Unruhiges und Flackerndes". (U. Gad.) Im entgegengesetzten Falle wird sie zu weitschweifig, uncharakteristisch und langweilig. Schon bei der Exposition tritt die scharfe Begrenztheit und gebundene Ausdrucksfähigkeit des Films in Erscheinung. Jeder Darsteller tritt im allgemeinen — muß es — unter Bedingungen und Verhältnissen auf, die seine Grundzüge ohne weiteres aufhellen. Entweder ist der Darsteller nur dummtäppisch oder nur aufmerksam-klug, nur gut oder nur herzlos. Die vielen sorgfältigen Übergänge, die das Theater durch Verbindung mit Leib und Seele, Handlung und Wort kennt, gehen dem Film verloren, dem als einziges Ausdrucksmittel die einfache sinnliche Anschauung zur Verfügung steht.

Der Zuschauer muß den Helden möglichst am Anfang der Handlung kennen lernen, um sein Geschick von Grund aus weiterleben und sich in seine Gestalt ganz einfühlen zu können. Im Durchschnittsfilm entsteht die Gefahr, den Helden der Handlung möglichst liebenswert und liebenswürdig auszustatten und ihn mit Talenten und hervorragenden Seiten zu überladen, andererseits den Übeltäter ganz in schwarz zu malen. Otto W. Stint schreibt: „Ein Held, der bildhübsch, reich, hochelegant und sehr klug ist, der als Autofahrer, Flugzeugführer, Rennruderer und Golfmann alle ersten Preise holt, der als Schriftsteller und Maler glänzende Erfolge hat, als Vollblutmusiker auch noch komponiert, ein solcher Film ist stilgemischt, ist kitschig. Einen solchen Übermenschen kann man nur belächeln, er steht scheinbar zu hoch für unser Mitgefühl" (Verstoß gegen die ästhetische Norm des Menschlich-Bedeutungsvollen, vgl. hierüber später).

In der Exposition eines Films tritt bereits eine grundlegende Abweichung von der Sprechbühne auf. Das ge-

Digitized by Google

sprochene Drama braucht stets (um die Unruhe der Zuschauer beim Beginn des Stückes, eigentlich jedes Aktes, abzureagieren) eine möglichst nichtssagende Einleitung. Die Schauspieler müssen erst den Kontakt mit dem Publikum finden, ihre Stimme und das Ohr des Zuhörers sich der Akustik anpassen. Im Film sind dagegen schon die ersten Bilder von derselben Wichtigkeit wie die späteren.

Beyfuß unterscheidet *drei Ausdrucksformen* in der Exposition und der Bildhandlung: den „epischen, lyrischen und theatralischen Einschlag".

Eine Exposition auf dem Theater, also im Wortdrama, kann mit Leichtigkeit Dinge und Verhältnisse darlegen, die zeitlich *vor* Beginn der Haupthandlung liegen. Im Film wirkt „jedes Ereignis, direkt dargestellt, stärker als die mittelbare Wiedergabe, durch welche Mittel es auch sei. Denn darüber müssen wir uns klar sein: Bild ist stets nur Gegenwart". Erst die in diese Bildreihen eingeschnittenen Filmtitel ermöglichen den epischen Einschlag, flektieren das Einzelbild, lassen den Bildablauf zeitlich und örtlich nach Belieben umspringen.

Im Roman, häufig auch im Theater (hier noch störender, weil Kulisse), macht sich mehr oder minder der lyrische Einschlag als Schwelgen in künstlichen Naturgemälden bemerkbar. Der Film ist hier bevorzugt: er stellt den Menschen mitten in die Natur hinein und verschmilzt ihn zu einem Ganzen — allerdings unter der Voraussetzung, daß die Natur hier auch nur Nebenzweck, Mittel zum Zweck bleibt, nicht Selbstzweck wird.

Schließlich der theatralische Einschlag: Theater im Theater, Varieté im Film, überhaupt Massen als Darstellungsmittel. Durch die Leichtigkeit der Darstellung dieser Objekte bilden sie besondere Filmmöglichkeiten.

Digitized by Google

Näheres darüber schreibt Beyfuß in seiner Dramaturgie des Films.

B. Die Filmhandlung

Die Haupthandlung steht entweder unter dem Zeichen einer langsam und ruhig anschwellenden Spannung bis zum Höhepunkt, oder sie trägt mehr einen fluktuierenden Charakter.

Durch die Kürze oder Länge des Szenen(Bild)wechsels entsteht unter der Voraussetzung eines logischen und geschickten Aufbaues der Handlung die Spannung. Wirkungen höchster Spannung können durch plötzliches Zurückhalten oder Vorwärtstreiben von Bildern geschaffen werden. Auch kommt dem Film die fortlaufende Länge des Filmbands zugute, indem eine Szene höchster Spannung noch verstärkt werden kann, wenn plötzlich eine neue Bildreihe einsetzt, ehe die Handlung in der ersten zu Ende geführt ist.

Infolge seiner technischen Eigentümlichkeiten verfügt der Film frei über Räume und Zeiten. Der Stoff darf sich daher „nicht wie ein Theaterdrama an vereinzelte Orte der Handlung halten, sondern er muß im Gegenteil natürliche Veranlassung zu soviel verschiedenartigen und wechselnden Bildern wie möglich geben. Das muß der Film, weil er es kann". (U. Gad.)

Hier liegt der innere Hauptunterschied gegenüber dem Theater. Im Theater möglichste Beschränkung (Einheit von Zeit und Raum), im Film Ausweitung (Vielheit) beider Kategorien. *Intensiv* stehen dem Film Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in gleicher Weise zur Verfügung wie *extensiv* der ganze Weltenraum, soweit die Dinge photographisch erfaßbar sind oder entsprechend nach- oder vorgebildet werden können. Diese Grenzerweiterung

Digitized by Google

erschließt der Dramaturgie des Films große Möglichkeiten. Da er sie nur *ihm* in dieser eigentümlichen Form erschließt, muß man sie zu seinen Sonderheiten rechnen, die er bis ins einzelne zu verfolgen hat. Otto Stint leitet aus dieser Wurzel die Geeignetheit von Romanverfilmungen ab, da der Roman literarisch zwischen Theater und Film steht. Selbstverständlich darf eine solche Verfilmung niemals nur kopierende Form haben, sondern sie muß auf die Grundlagen des Romanes zurückgehen, um dieses gedruckte Gedankenkunstwerk flüchtig-anschaulich zu sehen und zu einem selbständigen Komplex neu zu gestalten.

Ein letzter Abfall nach der letzten Höhe ist immer nötig, und wenn er nur in der Bewegung einer Hand, einem Mienenspiel, einem stimmungssymbolischen Vorgang besteht. (Etwa eine plötzlich aufwehende Gardine usw.) Die Schlußszene glättet dadurch mit einem Schlag die erregte Stimmung des Zuschauers und stellt ihn wieder über die Handlung. Sie bildet den Übergang zu der darauf einsetzenden Wirklichkeit. „Das Schlußbild muß die Hauptstimmung am besten zu einer Summe vereinigen, so daß es wie eine letzte abschließende Wiederholung wirkt." (U. Gad.)

Eine höchste Steigerung der Spannung entsteht, wenn unmittelbar vor dem Ausgang des dramatischen Geschehens eine Szene liegt, und sie kann noch so kurz sein, die einen gegenteiligen als den tatsächlichen Schluß zur Wahrscheinlichkeit macht, wenn sich also in einem Lustspiel alles zur Katastrophe zu wenden scheint, im Drama zum Guten. Der Eindruck kann so stark sein, daß der Zuschauer im ersteren Falle die Schlußempfindung eines hörbaren Aufatmens hat, während im anderen Falle das Gefühl besonders niederdrückend ist.

Digitized by Google

C. Der Konflikt

Der Konflikt muß natürlich, d. h. logisch mit der Handlung zusammenhängend und menschlich-bedeutungsvoll sein. Der Film ist eine sinnlich anschauliche Kunst. Er wird dadurch leicht zu einer Veräußerlichung der Konflikte in der Form geführt, daß er schließlich die Konfliktlösung überhaupt aus dem Menschen herausverlegt und der Natur überläßt. (Explosionen, Brände, Eisenbahnunglück usw.) Solche Abschlüsse sind nur dann berechtigt, wenn sie sich als Auswirkungen einer Intrigenreihe darstellen. Die Handlung entläßt sonst den Beschauer unbefriedigt, denn die Arbeit einer starken und lebendigen Einfühlung ist so ganz vergebens geleistet. Eine vorzügliche Art Abschlußmittel bietet diese Lösungsart aber im grotesken Spielfilm.

Was ist über die Hinführung zum Konflikt zu sagen? „In einem ernsten Drama wird die Szenenfolge vor der Katastrophe meist aus einer Reihe kürzerer Auftritte in steigendem Tempo bestehen, die in eine große entscheidende Szene ausmünden. Dagegen werden auf Sensationseffekten aufgebaute Dramen und Lustspiele meistens in eine Katastrophe ausmünden, wo hastig wechselnde Sensationen in raschem Tempo darauf berechnet sind, dem Zuschauer durch ein Übermaß von Eindrücken den Atem zu nehmen." (Urban Gad.)

Von Wichtigkeit ist die Länge der Szenen. Die Szenenlänge, die Meterlänge des Filmbandes, die Dauer, welche Zeit ein Bild bei der Vorführung „steht", ist für die dramatische Wirkung, ihre allmähliche Steigerung bis zum Höhepunkt zu beachten, wenn nicht „dramatischer Leerlauf" entstehen soll. Die Ursache dieser Steigerung des inneren Filmrhythmus bis zum jähen, steilen Abbiegen der

Digitized by Google

Handlung zum tragischen oder heiteren Ende ist eine entsprechende Konzentrierung, die sich sowohl im Einzelbild wie in der Szenenlänge, wie an der Art und Dauer der eingeschnittenen Zwischentitel ausprägt.

„Rhythmus im Film", „innere Musikalität" ist letzten Endes die Art des Wechsels der Bilder, Szenen und Titel. An sich ist der Film eine Reihe von Gegenwartsbildern, wie ja auch rein mechanisch seine Wiedergabe im Projektor in einem dauernden Wechsel eines einen Augenblick stehenbleibenden Bildes und der Bewegung dieses Bildes besteht, das die Zähne des Malteserwerkes um eine Bildhöhe vorbeiziehen, um es wieder einen gewissen gleichen Zeitraum stehen zu lassen.

Über die Zeitdauer des erwähnten Wechsels sind mehrjährige Versuche angestellt, aus deren reicher Zahl hier einige besonders interessante Beispiele gegensätzlicher Art (lyrische Augenblicke — Kämpfe oder Verfolgungen) herausgegriffen werden: „Da ist z. B. im Mayfilm ‚Die Schuld der Lavinia Morland' der Beginn: Aus dem Zeitungspalast tragen die Boten die neuesten Depeschen aus. Das sieht so aus: 4 — 3 — 5 — 2 — 2 — 3 — 8 — 3 usw. Die unterstrichenen Zahlen sind Titel, die also vier oder acht Sekunden dauern. Dann eine *Verfolgung* (im George Melford-Film ‚Der Scheik'): 3 — 3 — 2 — 3 — 1 — 3 — 3 — 4 — 4 usw.) oder schärfer noch (im Edward Cline-Film ‚Das Zirkuskind' die nächtliche Sturmfahrt Jackie Coogans): 2 — 2 — 3 — 4 — 1 — 3 — 1 — 2 — 2 — 4 — 3 usw., oder der nächtliche *Zirkusbrand* (ein Rupert Hughes-Film ‚Seelenhandel'): 1 — 4 — 2 — 1 — 1 — 1 — 2 — 1 — 2 — 5 — 1 — 2 — 1 — 3 usw., ein rasendes Tempo, das wirklich atemraubend ist für den Zuschauer.

Etwas anders sieht z. B. der Boxkampf (Howard-Forbes in M. Tourneurs ‚Insel der verlorenen Schiffe') aus:

Digitized by Google

1 — 2 — 9 — 10 — 1 — 4 — 1 — 6 — 3 — 8 — 3 — 4 usw., hier ist in den langen Rhythmen durch Verschwinden und Wiederauftauchen des Kämpfenden für Tempo innerhalb eines Bildes gesorgt." (Otto W. Stint.)

Man denke an Kriemhilde vor Siegfrieds Leiche. Die Szene dauert zwanzig Sekunden, fast ohne Handlung aber ein ungeheurer Rhythmus zittert in der Musik (Geigentremolo, Solo) und zwingt uns zur Erschütterung. Der Rhythmus liegt also nicht immer im Bilde, sondern kann auch allein (wie hier; der Nibelungenfilm hat eigene Musik) in der Musik sein Schwergewicht haben. Wie wichtig die Musik bei dieser Rhythmisierung des ganzen Films ist, wurde bereits im Abschnitt: Film und Musik betont; hier sei nochmals nachdrücklich darauf verwiesen.

Über die Steigerung des Dramas gegen den Schluß zu, der mit dauernd wachsender Konzentration zum Höhepunkt führt, um dann abzufallen, hat Stint weitere Untersuchungen gemacht. Er kommt hier zu folgendem Ergebnis:

„Ein Film beginnt mit langsam einführenden Rhythmen, um zum Schluß kürzer und schärfer zu werden. Ganz allgemein ist der Rhythmus in den letzten Jahren auffällig kürzer und schneller geworden, indem die amerikanischen Filme auf die deutschen Filme abfärbten.

Meine Untersuchungen ergaben für 1921 bis 1922 noch 33 Szenen zu 12 Sekunden im Durchschnitt für einen Akt, für 1923 schon 86 Szenen zu 7 Sekunden, also fast das Dreifache. Den neueren Amerikanern immer näherkommend, folgen auch die Deutschen, so daß die Szenenzahl auf etwa 120 steigt, die Sekundenzahl im Durchschnitt zwischen 3, 5 und 6 schwankt.

Die Steigerung der Szenen in den letzten Akten zeigen folgende Filme ganz verschiedenen Ursprungs: May-Film

Digitized by Google

‚Die Schuld der Lavinia Morland' von 70 auf 96 Szenen, R. Hughes ‚Seelenhandel' von 95 auf 168 Szenen, Gebühr-Rist-Film ‚Gobseck' von 53 auf 98 Szenen, Dupont-Film ‚Das alte Gesetz' von 74 auf 118 Szenen, Chaplin-Film ‚The Kid' von 52 auf 75 Szenen.

Im Jessner-Film ‚Erdgeist' *fällt* die Anzahl auffällig von 86 auf 48 Szenen herab, die Dauer steigt dagegen von 10 auf 13 Sekunden, also ein dem Formgesetz entgegengesetzter Ablauf. ‚Erdgeist' (Wedekind) ist überhaupt ein Schulbeispiel für die Gegenprobe Theater und Film, trotz aller schönen Szenen, prächtiger Aufmachung und der bedeutenden Schauspieler, die in ihm mitwirken."

Selbstverständlich wird es nie wie bei keiner Kunst möglich sein, genaue, unbedingt zu befolgende Kunstgesetze aufzustellen. Alle solche Untersuchungen, so interessant sie an sich auch sein mögen, werden nie mehr als Möglichkeiten darstellen, einen gewissen durchschnittlichen Mittelpunkt zu finden, von dem die verschiedenen Kunstwerke sich mehr oder minder entfernen. Wie es stets mit aller Theorie ist, zunächst kommt der Erfinder, der Künstler, das Genie und schafft unbewußt, ohne innere Klarheit über die seinem entstehenden Werke zugrunde liegenden Gesetze, das Große, das der Verstand später untersucht und in die Gesetze und Gewohnheiten der alltäglichen Erscheinungswelt sorgfältig einzugliedern versucht.

So werden auch nicht aus einem klügelnden Verstand, sondern aus einem Gefühl, das ohne Bewußtsein, aber doch unbedingt sicher das Richtige trifft, die Einzelszenen im Film geschaffen, damit sie „leicht und ungezwungen, wie unsere Gedanken — deren Spiegelbild der Film ja ist — durcheinander fließen, sich gegenseitig an-

Digitized by Google

ziehen oder abstoßen, sich jagen oder suchend verweilen". (Otto Stint.)

Kritisches:

Der Film ist eine sinnlich-anschauliche Bildhandlung. Das bedeutet Enge und Weite zugleich. Keine Kunst ist imstande, in solchem Wechsel wie der Film die Reihe verschiedenster Bilder an unserm Auge vorüberziehen zu lassen. „In die Phantasielosigkeit unserer mechanischen Zeit hat die Buntheit der Kinematographie direkte Möglichkeiten so wechselvoller Kombinationen gebracht, wie sie bisher nur die phantastischen Völker des Orients in ihren von Mund zu Mund gehenden Erzählungen und Märchen gekannt haben. Der Film ist der große Fabulierer unserer nüchternen Zeit." (P. Ickes.) Vorteilhaft kann der rasche Bildwechsel im Film besonders bei der Erzeugung dramatischer Spannungen werden.

Die Ausdrucksmöglichkeit dagegen allein durch äußere, sinnlich-anschauliche Mittel weist dem Film gleichzeitig seine Beschränkung: Die Darstellung psychologisch feiner und feinster Konfliktwirkungen ist unmöglich. Eine einfache Übertragung eines Bühnendramas auf den Film wird stets auf Kosten des ersteren erfolgen.

Bedeutet das aber eine Unfähigkeit des Films zur Kunst überhaupt?

Jetzt gilt es wieder, den Anschluß an früher entwickelte Gedanken zu finden und sie möglichst zu einer Einheit zusammenzuschließen. Die Aufgabe wäre erfüllt, wenn es gelänge, eine oder einige ganz besondere Gruppen herauszuschälen, die dem Film als Sonderkunst eigen sind und ihn als Bildhandlung

vom Theater = Handlung
von der Graphik = Bild

deutlich und scharf scheiden.

Digitized by Google

IV. ABSCHNITT

Die Sondergebiete des Films

NACH den bisherigen Untersuchungen, die den Grundwurzeln des Films als künstlerischem Objekt galten, war es gelungen, folgende Sondereigentümlichkeiten des Bildbandes festzustellen:

Der Film ist zunächst realistisch durch das photographische Wiedergabemittel. Seine Realistik kann gedämpft, gemildert oder ganz aufgehoben werden durch den Charakter der Handlung, zu der ihn seine Bewegungsmöglichkeit befähigt, und im Einzelbild selbst durch wirklichkeitsfremde Ausarbeitung der zur Wiedergabe gelangenden Motive, wie Baukunst, Kunsthandwerk, Kunstgewerbe, Kostüme; immer aber ist der, um den sich alle diese Einzelheiten drehen, den sie charakterisieren, hervorheben, zurückdrängen, der Mensch selbst, der reale, bewegungsbegabte Mensch, dessen Fähigkeit zwar nicht, aber dessen Farbabstufung, Formen, Umrisse und Bewegung die Photographie wiedergibt.

Dadurch aber, daß der Film nicht imstande ist, den Laut, die Farbe und die plastische Formung wiederzugeben, daß er eine neue Welt erzeugt, die schattenhaft, flächig und lautlos ist, drängt er in Bildwiedergabe wie in der Handlung zur Vereinfachung, zur Stilisierung; fort vom Individuellen, Einzigartigen zum Typischen und Allgemeinen. Dadurch, daß der Film gezwungen ist, alles Hauptsächliche, was er zu sagen hat, in Bildern zu sagen,

Digitized by Google

drängt er zum Symbolischen in Ausdruck und Stimmung, zur Verschleierung und Umschreibung. Dadurch, daß der Film eine der Wirklichkeit zwar ähnliche, aber doch von ihr grundverschiedene Welt erzeugt, eine Welt der bewegten Lichtflecke in einem zur Fläche zusammengepreßten Dunkel, die durch jeden fremden Lichtstrahl zerstört wird, der ihre Fläche in der Aufsicht trifft, drängt er zur Wirklichkeitsferne und damit zu einem geistesfreien Spielen mit einer Wirklichkeit, die in Wahrheit nie besteht und im Grunde nichts als die absolute Bewegung darstellt.

Diese Eigenschaften aber weisen den Film auf folgende Hauptgebiete hin, die nun wieder in sich in die feinsten Abstufungen zergliedert werden können:

1. Die realistischen, naturalistischen Dramen, denen die Darstellung fast aller Ereignisse des menschlichen Lebens möglich ist, da diese Darstellung selbst in sich wieder lebensfremd genug ist, um doch stets den Gedanken an ein Spiel mit diesem scheinbar rein naturalistischen Leben zu wahren. In diesen Dramen wird besonders das Geheimnisvolle, Unaufgeklärte, Entsetzliche und Grauenerregende und Dumpfe, das niederdrückend Tragische, das Angstvolle und Erbarmungslose, aber ebenso das Gemein-Nüchterne eine Rolle spielen wie das Einfach-Erzählende.

2. Die Welt des Phantastischen, Märchen- und Sagenhaften. Auf diesem Gebiet spielt eine Hauptrolle das Unbewußte, Geahnte, Innerlich-Geschaute. Denn der Film ist durch seinen Gehalt an Symbolismus imstande, nicht nur die grobsinnlich-anschauliche, sondern auch die erträumte und innerlich unklar erlebte Welt zu sinnlich-anschaulicher Darstellung zu bringen, wie die Welt der heißen Sehnsüchte, des Wunschhaften, das Gebiet der Utopie, der tiefsten Träume der Menschheit, die genau so

Digitized by Google

ungreifbar und schattenhaft sind wie das Filmbild auf der Projektionswand.

Vor einiger Zeit ist übrigens sogar eine Projektionswand erfunden, die selbst ungreifbar und unkörperlich ist. Sie besteht aus einem Wasserschleier, und ist von Wilhelm Große.

Der Wasserschleier ist als solcher einfach und unsichtbar, er wird erst sichtbar in der Brechung des kinematographischen Lichtkegels. Da er völlig durchsichtig ist, entsteht bei der Projektion ein äußerst unwirklicher Eindruck, der „noch erhöht wird durch die Tatsache, daß der Ursprung der Licht- oder Bildquellen sich nicht erkennen läßt, da von hinten projiziert wird und sich die Vorführungsmaschine fünfzig Meter hinter der Nebelwand befindet".

3. Die Welt des Komischen, des Feinkomischen, der lächelnden Ironie und Schalkhaftigkeit, der derberen Karikatur wie des zerknallenden Witzes oder der wirklichkeitsfremden Groteske und Burleske, bei der die Welt der Weltfremdheit über das Tragische hinaus in ein lächelndes Darüberstehen, ins Humoristische gedreht und gefaltet ist. (Amerikanische Grotesken von unerhörter Naivität.)

Die beiden letzten Gebiete laufen auf ein *geistesfreies Spielen mit der Wirklichkeit* hinaus; das allerdings beschränkt bleibt auf die sinnlich anschauliche Darstellung, das aber insofern über die Graphik hinausgeht, als es nicht nur Augenblicke starr festlegt, sondern Abläufe und Geschehnisse.

Es soll hier nur andeutend verwiesen werden, wie sich möglicherweise eine tiefe Wertbedeutung des Films aus dieser „Synthese von Zugehörigkeit zum vollen Leben und von geistesfreiem Darüberschweben", aus diesem

Digitized by Google

„Gefühl spielender Überlegenheit" ableiten ließe, das auch auf den Betrachter seinen Einfluß ausübt und ihn „zu einem erheblich stärkeren Freiheitsgefühl emporwachsen läßt".

1. Allgemeines: Bewegung und Symbolismus

Der grundsätzliche Unterschied zwischen Film und Theater liegt darin, daß die Welt des Films eine Welt der Bewegung, der lautlosen Gebärde ist, die Welt des Theaters aber eine laute Welt, eine Welt der Sprache. Das Ausdrucksmittel der Bewegung liegt in der Zeitfolge der Schnelligkeit, dem Tempo der Bewegung. Der Film macht es durch die Technik seiner Aufnahme möglich, eine Bewegung nicht nur von einem im Hinblick zu dieser Bewegung starren Standpunkt zu erleben, sondern diese Bewegung als Absolutheit selbst. Der Beschauer, der sich ästhetisch in das Bild auf der weißen Wand einfühlt, trifft hier besonders günstige Bedingungen, da er selbst infolge der Art der Aufnahme in die Bewegung des bewegten Objekts, wie eines Eisenbahnwagens, eines Segelbootes, eines Spaziergängers, eines hastig laufenden Menschen mit hineingerissen wird. Die Bewegung wird zum herrschenden Ausdrucksmittel des Films, das den Beschauer mit dem Geschauten zu einem einheitlichen, in sich zurückfließenden Ring zusammenspannt. Der Film ist die langgesuchte Kunst der Schnelligkeit, die Kunst, deren Offenbarungsmittel in der sichtbaren Bewegung ihrer Lichtatome besteht.

Je nach der Art und Richtung, in welcher die Bewegung ausgebaut wird, kommt man zum Sensationsfilm, zum realistischen Film, zum phantastischen und komischen Film.

Mit Hilfe der Zeitlupenaufnahmen lassen sich eigen-

Digitized by Google

artige, schattenhafte Wirkungen durch die Auflösung aller festen Bewegung in Raum und Zeit in die feinsten fließenden, quellenden Übergänge erzeugen. Auf der anderen Seite sind Wirkungen nach dem Gebiet des Niederdrückenden hin möglich, wie etwa das Hinschleichen des personifizierten Unglücks an einer unendlichen Wand oder das symbolische Vorauswerfen eines Schatten zur Bedeutung erwarteter großer Ereignisse, aber auch wie die urkomische Unbeholfenheit und unlösbare Verwicklung, die dem „ungeschickten" Menschen (wie Charlie Chaplin) im Kampf mit den leblosen Dingen erwachsen.

Auf dem Gebiet des phantastischen Filmes spielt das allmähliche Anwachsen einer Bewegung oder eines Gegenstands in der Bewegung eine große Rolle. Aufnahmen vom Übergang des klaren Bewußtseins zur tiefsten Ohnmacht, bei der schließlich alles Reale auf dem Kopf zu stehen, sich schleierhaft und schreckensvoll zu verzerren und in einem rasenden Wirbel um sich selbst zu drehen scheint (Schwindelgefühl), Aufnahmen vom Vorgang der Hypnose, bei dem die Augen des Hypnotiseurs von der Normalgröße und -entfernung auf den Beschauer riesengroß zuwachsen und ihn in den Bann ihrer Rückbewegung zwingen; Aufnahmen von Titeln, deren Schrift von der Normalgröße und -stärke die Schriftzüge unvermittelt anwächst und sich dehnt, bis sie schließlich (oder bis das einzelne besonders bedeutungsvolle Wort) die ganze Fläche der weißen Wand einnimmt und lautlos zu schreien scheint, das sind Gebiete, die nur dem Film als Sonderkunst eigen sind und die er ausnutzen muß, weil er es kann. Hier liegt aber auch gleichzeitig eine Gefahr, die ebenso bei dem Sensationsfilm wieder auftaucht: Alle diese Vorgänge, so interessant und bedeutungsvoll sie jeder für sich sein mögen, dürfen nie aus dem ge-

Digitized by Google

meinsamen organischen Zusammenhang herausfallen. Die Sensation, die Eigenart einer Aufnahme darf nie Selbstzweck werden und für sich allein existieren wollen. Sie darf nur da sein als notwendiges Glied eines ganz großen organischen Zusammenhangs noch so verschiedener Einzelglieder.

Neben der Bewegung spielt eine Hauptrolle das Symbolische im Film. Unter symbolisch, abgeleitet von dem Worte „das Zeichen" verstehen wir einen Gegenstand, der sozusagen eine besondere Miene trägt, der etwas aussagen will, was in ihm steckt, hinter oder zwischen den Dingen ist. Das Verständigungsmittel, der Zwischenguß zwischen alle Lücken aller Einzelglieder im Film, das große Gemeinsame, das alle Dinge verbindet, ist der Atem, die Bewegung. Durch diese Bewegung lächeln oder schreien sich die Dinge an, wobei man als eben diese „Dinge" nicht mehr die bisher durch die Fremdheit der Sprache des Menschen gegenüber den Lauten des Tieres, die der Mensch als Verständigungsmittel seit grauen Vorzeiten schon verlernt und abgestreift hat, getrennten Sphären, Mensch — Tier — Hintergrundkulisse zu verstehen hat, sondern die eine große Welt alles Organischen, auch des Scheinbar-Leblosen. Auch in diesem hat man die kreisenden Atomwelten erkannt, auch hier herrscht Bewegung, und in diesem Bindemittel der absoluten Bewegung, nicht der Schnelligkeit, die selbstverständlich verschieden ist, ist alles gleich. Auch die Steine haben ein bestimmtes Aussehen, auch sie bringen wie alles ein bestimmtes Symbol dem Auge des Menschen und der Kristallinse des Apparates gegenüber mit. „Wie Zeit und Raum eine Kategorie der Wahrnehmung, also aus der Erfahrungswelt nie auszuschalten sind, so haftet das Physiognomische jeder Erscheinung an. Es ist eine notwen-

Digitized by Google

dige Kategorie unserer Wahrnehmung. Ein Zimmer kann verborgenes heimliches Glück, trostlose Öde, giftigen Haß bedeuten, wo die Kanten jedes Möbelstückes wie Messerschneiden gegeneinander gezückt sind. Irgend etwas wird jedes Zimmer bedeuten." (Béla Balàcz.)

Es ist hier zu unterscheiden zwischen der Symbolik ruhender Raumformen, wie sie Ornament, Baukunst, Kunsthandwerk, Arabeske sowie die Symbolik in der Darstellung und Gebärdensprache auf der einen Seite erzeugen, und der Stimmungssymbolik auf der anderen. Häufig wird die Hauptfigur eines Spielfilms symbolisch sein und in der Verkörperung eines Menschen ein absolutes Prinzip wie den sichtbar gewordenen Haß oder Liebe, Bosheit oder Tücke darstellen, aber auch die ganze Umgebung ist dazu da und imstande, dem Inhalt wie der Stimmung des Spiels von vornherein eine ganz bestimmte Richtung zu geben (und umgekehrt, das Verhältnis ist ein wechselseitiges), den Beschauer in eine beabsichtigte Gemütsstimmung und -bewegung einzubetten und so die Einfühlung zu erleichtern.

Das ist die große Aufgabe des stimmungssymbolischen Ausbaues in jedem Filmbild und in jeder Filmhandlung: die Erzeugung einer Atmosphäre, die den Geruch der Zimmer, den Duft des Waldes, der Ackerschollen, den Salzgeschmack der heranbrechenden Wasserwogen und des Gischtes, den Parfümgeruch eines Boudoirs oder den Schweißgeruch einer Ringkämpferarena „ordentlich spüren", riechen, schmecken und ertasten läßt. Béla Balàcz gibt einmal das Beispiel aus einem sozialen Film: „Wir sehen eine Szene, wie die Arbeiter ihre Arbeitskittel anziehen und ihre Zivilkleider an den Nagel hängen. Dann das Bild dieser hängenden Kleider. Es ist schauerlich. Wie die lange Reihe erhängter Menschen! Der Mensch wird

Digitized by Google

während der Arbeit ‚an den Nagel gehängt' . . . Dann das Bild, wie sich hundert Arbeiter waschen. Eine Masse von fleischschimmernden nackten Körpern. Es ist grauenvoll wie eine Menschenfleischbank . . . Drei heulende Sirenen zeigen in ihren Dampfsäulen den Verzweiflungsschrei von tausend Menschen." Oder an einer anderen Stelle: „Ein Krüppel führt seine Braut in einem Film auf den Jahrmarkt aus, und nun folgt ein ganzer Akt voll kleiner, flüchtiger Szenen, aus denen die animalische Vitalität des brausenden Jahrmarkttreibens sich zusammensetzt. Eine Flut und Brandung von Bildern der Kraft, die den körperlich unzulänglichen Krüppel verschüttet und erdrückt. Es ist ein dünnes Hageln kleiner Momente des materiellen Lebens, das den schwachen Mann zuletzt töten muß. Es wird eine Atmosphäre geschaffen, in der er erstickt."

Und noch eins. Diese Stimmung, die die Landschaftsbilder in uns erzeugen, schwingt in uns weiter, während das Bild schon vorbei ist. Ein geschickter Künstler wird die Stimmung erzeugen, die in die nun folgende Handlung einmündet oder gegen sie in grellen Farben absticht. So vermag er ein pausenloses, sanftes Gleiten von dem Übergang eines Bildes zum andern — das letzten Endes immer eine, wenn auch zeitlich noch so geringe Trennung ist — zu bewirken und deren Fluß einer stetig sich fortbewegenden, ununterbrochenen, sich stetig steigernden Handlung zu gewährleisten, wie sie dem Theater versagt sein wird, weil es viel zu augenblicksmäßig persönlich ist und nicht das geistesfreie, unbeeinflußte leidenschaftslose Schauen wie der Film kennt. Bei dem Anschauen einer Landschaft, eines Zimmers, kurz der Szenerie *muß man unbewußt fühlen können,* in welcher Richtung die Handlung fortfahren wird. „Es gibt eine

Digitized by Google

tiefe und geheimnisvolle Koketterie zwischen Mensch und Landschaft... Landschaft ist eine Physiognomie, ein Gesicht, das eine tiefe Gefühlsbeziehung zum Menschen zu haben scheint, einen ganz bestimmten, wenn auch unfaßbaren Sinn... Diese Physiognomie aus dem Vexierbild der Natur herauszufinden, zu umrahmen, zu betonen, ist die Sache der stilisierenden Kunst."

Konrad Lange führt als besonderen künstlerischen Vorteil den phantastischen Film an, der „die Übertreibungen und phantastischen Steigerungen besonders deshalb künstlerisch bringt, weil alles wie im Fluge vorbeigeht".

2. Der Märchenfilm und Sagenfilm

Der Film ist das Märchenbuch des modernen Erwachsenen. Was auch immer die regste Phantasie in einem Märchen sich auszudenken vermag, der Film ist das einzige Mittel, das die Möglichkeit hat, alles zur *Gestaltwerdung* zu veranlassen. Durch seine Tricktechnik ist er imstande, die absonderlichsten Träume zu erfüllen. Hier scheint sogar eine gelegentliche Buntfärbung der Filmschicht nicht einmal zu stören. „Man kann übernatürliche Erscheinungen in der Luft schweben, Landschaften wechseln, Geister erscheinen und verschwinden lassen. Man kann Riesen zeigen, die im Ozean waten, Zwerge, die auf dem Rücken einer Hand gehen. Allen Märchen aus Tausendundeiner Nacht, den Träumen der Mystiker und Heiligen vermag der Film Wirklichkeit zu verleihen." (Urban Gad.)

Das gegebene Gebiet des Films ist also das Märchen und die Sage? Das Märchen vom Däumling, vom Rotkäppchen, die Sage vom Rübezahl, von Siegfried und all den tausend Motiven, die die Wurzeln unserer Kinderträume bilden? Und doch! In Wahrheit ist die Zahl dieser

Digitized by Google

Märchenfilme herzlich gering, und vielleicht nicht ohne Grund. Ein Märchen kann nur der schätzen, der entweder noch über eine ungetrübte Phantasie wie das Kind verfügt, oder der den Sinn des Märchens erlebt hat und nun in bewußt spielerischer Weise mit dieser buntschillernden Seifenblase jongliert. Märchen sind zarte Gebilde, Traumgebilde, Phantasiegebilde, die an der ätzenden Schärfe des Verstandes zergehen, die erlebt, aber nicht gedacht sein dürfen. Nun ist aber unser Verstand zu kritisch, als daß er die märchenhaften Erscheinungen eines Films noch unkritisch hinzunehmen verstände. Irgendwie ist er sich immer bewußt, wie jene märchenhafte Erscheinung entstanden ist, wie sie zu erklären ist, daß sie eben kein Märchen ist, sondern *künstlich verunstaltete Wirklichkeit*. Der reine Märchenfilm, der wohl auf eine wirklichkeitsfremde, aber nicht menschlich-bedeutungsvolle Stimmung hinarbeitet, vielmehr rein äußerlich an der Oberfläche der sinnlichen Erscheinungen hängt, scheint in eine Sackgasse zu führen und läßt den Beschauer innerlich uninteressiert. Der Film ist tiefer, als daß sein Ziel *die reine Kopie* einer gedachten Unmöglichkeit wäre. Seine scheinbar größte Unkompliziertheit scheint gerade die tiefste Entwicklungsmöglichkeit in sich zu tragen. Wohin diese mit Erfolg führen kann, wird vielleicht gelingen, in der weiteren Untersuchung aufzudecken.

Der Vollständigkeit halber sei erwähnt, daß in Deutschland Paul Wegener derjenige ist, der sich zuerst des Gebiets des Märchen- und Sagenfilms angenommen und auf diesem Gebiete lehrreiche und seinerzeit aufsehenerregende Versuche gemacht hat.

Digitized by Google

3. Der Sensationsfilm

Man rechnet den reinen Sensationsfilm im allgemeinen zu den Unterhaltungsfilmen. Konrad Lange lehnt nicht nur diese Art Film, sondern jede Sensation überhaupt aus ethischen Gründen ab, ebenso Max Prels.

Der Charakter des Sensationsfilms wird durch den formalen Begriff der Bewegung bestimmt. Der Film ist bekanntlich die einzige Kunst, die uns die *Bewegung an sich* so miterleben läßt, daß wir selbst mit allen unseren Nervenantennen zu Bewegung zu werden scheinen. Wir sehen nicht nur einen Wagen vorbeifahren, einen Menschen fliehen, wir selber kriechen gewissermaßen in diese Bewegung und in ihre Steigerung bis zum stark betonten Höhepunkt hinein, wir selber fallen aus der schwindelnden Höhe in grausige Tiefen, indem wir die Linien dieser Bewegung und ihren Ablauf miterleben, uns in sie einfühlen, an ihr hinabgleiten. Das Kennzeichen des Sensationsfilms ist die zur Hast gesteigerte Beweglichkeit der Szenen und innerhalb dieser Szenen die ins Unmögliche gesteigerten Vorgänge, Unternehmungen, kühnen Taten. Musterbeispiele für Sensationsfilme stellen oft die Detektivfilme dar. Die Gattung des reinen Sensationsfilms — der Sensation um der Sensation willen, nicht zur unwirklichen Betonung der Handlung — findet sich bisher am reinsten in Amerika. Vergleiche zu diesem Punkte Claire Goll. (Amerikanisches Kino.) Der gute Sensationsfilm besteht jedoch nicht in einer sinnlosen Anhäufung rein sensationeller Tatsachen, sondern in einem sorgfältigen Aufbau nach Ursache und Wirkungen.

Nicht nur die Bewegung an sich vermögen wir im Film mitzuerleben, sondern auch *das Gefühl des Rausches und das Antlitz der Gefahr,* die in ihr unlösbar verknüpft lie-

Digitized by Google

gen. Der Film ist als einzige Kunstgattung imstande, *das Erlebnis der „ungefährlichen Gefahr"* zu geben. „In den Szenen einer Verfolgung kann der Film die Minuten der Angst und der Hoffnung in sichtbare dramatische Sekunden teilen und so das Schicksal nicht nur in seiner Wirkung zeigen, sondern es selbst in seinem lautlosen Flug durch die Zeit." (Béla Balàcz.)

Im allgemeinen beruht die Sensation auf rein äußerlichen Bedingungen, auf körperlicher übergroßer Gewandtheit, nie gesehener Kühnheit, seltener sportlicher Leistung, unerhörtem Wagemut. Mit der Bedeutung dieser rein stofflichen Leistung wächst aber die Gefahr des Herabsinkens zu einer einfachen artistischen Gaukelei, statt zur Unterstreichung der Handlung nach der unheimlichen, phantastischen, unerhörten, ja grauenvollen Seite zu führen. „Die Gefahr hat eine ausdrucksvolle Physiognomie als unheilvolle Drohung auf dem Gesicht der Materie" (alles hat ein Gesicht!). „Die der Mitmenschen und Tiere: wie ein sechster Sinn. Die Sensation kann streng künstlerisch sein als Akzent der äußersten Steigerung. Dann breitet sich die Ausdrucksfläche des Menschen über die ganze Materie aus; das Brechen der Balken, das Stürzen der Felsen wird zur symbolischen Ausdrucksbewegung seiner Gefühle."

Außer diesen Bewegungsgefühlen, die der Mensch gewissermaßen mittastend nacherlebt, denen er suchend nachspürt und die ihn mit sich in ihren Wirbel fortreißen, gibt es aber noch als Gegensatz das Gefühl der Lähmung, das keine rauschartigen, sondern nur unheimliche, gefahrdrohende Gefühle zu wecken vermag. Jenes Gefühl, das uns wohl im Traum überfällt, bei dem wir die Gefahr nahen sehen, aber doch in dem Bann ihrer Blickrichtung gefangen gehalten werden, bis sie uns über-

Digitized by Google

wältigt und in ihrer überragenden Größe und grauenvollen Erhabenheit erdrückt. Im allgemeinen wird dies Gefühl wach, wenn eine Bewegung mit gleichzeitigem Anwachsen des bewegten Gegenstandes unausweichbar lotrecht auf uns zuwächst, nicht quer an uns vorüberläuft. Dieses ohnmächtige Schwindelgefühl zu erzeugen, gelingt dem Film in großartiger Weise. Und zwar nicht nur bei Bewegungen in der lotrechten (Blick-)Richtung, sondern auch bei *scheinbaren Bewegungen,* die durch den Anblick von Schroffen, Abgründen, jähen Abstürzen, denen die Augenbewegung folgt, erweckt wird und sich ins Unermessene steigert. „Das ist vor allem das Schwindelgefühl, das der Film als optisches Erlebnis bringen kann. Nichts wirkt so wie das Bild eines Abgrunds, der sich vor unsern Augen öffnet, als wenn wir selber über ihm stehen würden. Der Einsturz eines Turmes in der Ferne ist nicht so erschreckend wie der Sturz eines Balkens, der aus dem Bilde heraus über unsern Kopf zu fallen scheint." (Béla Balàcz.) Daß hier vielleicht auch Entwicklungsmöglichkeiten eines plastischen Films liegen können, soll nicht unerwähnt bleiben.

4. Der phantastische Film

Eine Steigerung des Sensationsfilms und seine große Grenzerweiterung ist der phantastische Film, ein Sondergebiet, das dem Film durch Aufnahme und Stoffauswahl ziemlich nahe liegt. Denn der Film neigt zur Wirklichkeitsferne, zum Beherrschen der Wirklichkeit, zum geistesfreien Spielen mit ihr. Die Hauptgebiete sind die Phantastik und die Komik, wobei das erste das umfassendere ist und auch das zweite in sich schließt. Ein näheres Eingehen auf das sehr wichtige Gebiet des Komischen im Film als des überlegensten Spieles mit der Wirklich-

Digitized by Google

keit und Alltäglichkeit folgt später. Es war bereits früher auf die Wirklichkeitsentfernung des Films hingewiesen, zu der ihn die Wirkung und der Aufbau des Einzelbildes wie die Gesamthandlung bestimmen.

Die aufbauenden Faktoren des Einzelbildes sind die einfachen Farbgegensätze Schwarz und Weiß, die Bewegung, die Stummheit gegenüber der tatsächlichen Welt der bunten Vielfarbigkeit, der Akustik, der Geruchseindrücke, des Tastsinnes. Dieser höchst einfache Gegensatz von Schwarz und Weiß erlaubt auf der einen Seite eine Handlung mit Einfällen, Pointen, Darstellung, wie sie dem tatsächlichen Leben fern liegen und fremd sind, auf der anderen Seite rein bildhaft und gefühlsmäßig sowohl die urkomischsten wie die grauenvollsten Darstellungen, die oft in ihrer entsetzlichen, lautlos schreienden Stummheit das Blut in unsern Adern gefrieren lassen. Es wirkt wehmütig und ungeheuer traurig, in einer dunklen Nacht die Silhouette eines Riesenbaumes zu sehen, der seine zerbrochenen Arme gegen den Himmel streckt; ein schwarzes Wasser in einer toten Landschaft, auf dem sich das tückische Auge eines verirrten trüben Lichtfleckes spiegelt und irrlichtert; und es wirkt grauenvoll, in einer dunklen Heide die unkenntlichen Umrisse eines Machandelbaumes oder auf einer langen, trostlosen Landstraße eine verschwommene Kontur zu sehen, *von der man nicht weiß, was sie darstellt.*

Als Schulbeispiel für einen phantastischen, gespenstischen Film kann man den Film „Nosferatu", „Eine Symphonie des Grauens", ansehen. „Fieberschauer und Alpdruck, Nachtschatten und Todesahnung, Wahnsinn und Geisterspuk wurden da in die Bilder düsterer Berglandschaften und stürmender See gewoben. Sturmwolken vor dem Mond, eine Ruine in der Nacht, eine dunkle, unkennt-

Digitized by Google

liche Silhouette im leeren Hof, eine Spinne auf einem Menschengesicht, das Schiff mit schwarzen Segeln, das in den Kanal hineinfährt und auf dem kein Lebewesen sichtbar ist, das es lenkte, heulende Wölfe in der Nacht und Pferde, die plötzlich scheuen, *ohne daß wir wüßten, wovor,* das waren alles *naturmögliche* Bilder. Aber ein frostiger Luftschimmer aus dem Jenseits wehte uns an."

Ohne, daß wir wüßten, wovor — hier liegt der eigentliche Angelpunkt des phantastisch-grauenvollen Films. Nicht in besonders extravaganten Darstellungen und nie geschauten Aufnahmen von Gegenständen — an sie gewöhnt sich das Auge bald und der Verstand empfindet sie darauf als lächerlich, sondern darin liegt das Grauenhafte, daß der Vorgang sich in seinem Naturablauf nicht vom Normalfall unterscheidet und doch in der Hauptsache eigentümlich unerklärbar ist. Je öfter diese Unerklärbarkeit uns aufstößt, desto mehr vereinigen sich die bangen Fragen zu einem unentwirrbaren Komplex eines tief niederdrückenden, unfreien und von Angst durchtränkten Gefühls. Nicht die aus nachgebildeten Totengebeinen hergestellte Uhr mit einem Totengerippe als Pendel wirkte in diesem Film unheimlich, sondern daß plötzlich ein Vorhang in einem normal eingerichteten Wohnzimmer mit normalen Menschen aufwehte, ohne daß die Ursache, der Luftzug, zu bemerken und zu erklären war, wie die frierende Leere des Raumes in der Ruine, die Ratten, die durch den Schloßkeller und über das Schiff liefen und die Pest mitbrachten, die überlangen, ins Leere weisenden Stühle, die mehr vom Sitzen abwehrten als dazu einluden.

Wenn nämlich der Film auch auf der einen Seite zur Darstellung wirklichkeitsferner Vorgänge und Gegenstände neigt, so ragt er doch durch sein photographisches

Digitized by Google

Wiedergabemittel derart stark in das Eng-Natürliche hinein, daß „nicht die Form vor allem, sondern die Substanz und Physiognomie der Dinge sie uns transzendent und gespenstisch" aussehen lassen und daß sie um so „unheimlicher wirken, je naturalistischer sie im übrigen dargestellt werden". Ein Anblick kann deutlich und verständlich, gleichwohl unfaßbar sein. (Béla Balàcz.)

Diese besondere Möglichkeit nach der Seite des Düster-Ahnungsreichen, des Grausig-Erhabenen, des Niederdrückenden, hervorgerufen durch die Schwarzweißwirkung, kann noch stimmungssymbolisch durch die Virage (wechselnde Gesamtfärbung des Bildes) verstärkt werden. Die fehlende Farbigkeit des Films, seine Neigung zur Typisierung, zum Ornamentalen, wird hier Vorteil. „Das Auge als einzig aufnehmendes Organ ist nicht imstande, Linie *und* Farbe gleichzeitig dem Bewußtsein zuzuführen. Und auch das menschliche Schicksal, auf das im heutigen Schwarzweißbilde die Aufmerksamkeit des Auges mit Leichtigkeit konzentriert wird, verschwände unter der Wiedergabe der farbigen Umgebung. Sehr hübsch kann dagegen die Farbe in einem reinen, ganz und gar unwirklichen Märchen wirken. Denn hier reizt wieder der Gegensatz der tatsächlichen Farbenwiedergabe einer völligen Scheinwelt mit höchst unwirklichen Geschehnissen." (Paul Ickes.)

Mag aber auch das Bild wie die Gesamthandlung oder ein Teil derselben noch so wirklichkeitsfern sein, irgendwo muß ein Zusammenhang mit dem organischen Naturgeschehen existieren, soll der menschlich-bedeutungsvolle Kern der Handlung gewahrt bleiben und diese nicht zum rein technischen Trick werden und somit inhaltlos in der Luft schweben. Wir sind heute zu sehr aufgeklärt, um nicht sofort den Schwindel der Spuk- und Geisterauf-

Digitized by Google

nahmen, der Erscheinungen im Film zu erkennen. Aber wir alle bangen und beugen uns vor jenem unnennbaren Grauenhaften, das der Film bis zur Unerträglichkeit unter kluger Ausnutzung seiner Mittel darstellen und erwecken kann. „Wenn sich das Gesicht der Natur verzerrt, kann es einen gespenstischen und übersinnlichen Ausdruck bekommen. Aber nur so lange, als wir noch das Gesicht *dieser Natur* erkennen. Wenn die Formen eines Gesichtes auseinanderfallen, dann hört eben jeder Ausdruck auf." (Béla Balàcz.)

Bisher hatten wir das Allgemein-Stimmungsmäßige, Phantastische, das Gefühl des Grauenhaften in seiner unbegrenzten Verwaschenheit behandelt und gehen nunmehr zu einzelnen Teilgebieten über, die geschieden werden mögen in das reine Traumerlebnis auf der einen und das unbewußte Erlebnis des zweiten Lebens auf der anderen Seite, in das Gebiet der reinen wunschmäßigen Utopie einerseits, des unterbewußten Träumens im Schlaf oder im Halbschlaf (Somnambulismus, Mondsüchtigkeit und die Grenzgebiete) andererseits.

Der Traum der Utopie ist ein anderer Traum als der Traum des Schlafenden. Er ist ein Gedankentraum, ein Wunschtraum. Er wird gewissermaßen mit offenen Augen geträumt, er gehorcht nicht unbekannten, unentrinnbaren geistigen Naturgesetzen, sondern er läuft in der Richtung, in der sich die geheimsten Wünsche des Träumers bewegen. Durch seine technischen Mittel ist der Film zur Darstellung und Sichtbarmachung beider Arten von Traumleben befähigt, er kann Schlösser und Paläste, Glanz und Reichtum, Eleganz und Prunk in buntestem Vielerlei und wechselhaftem Widerspiel vor den genußfrohen Augen der Zuschauer entfalten. Er braucht für viele dieser Zuschauer gar nicht mehr die Ausarbeitung

Digitized by Google

einer besonderen Utopie, sondern stellt dieses so heiß ersehnte und doch nie erreichte Traumland schon selbst dar. Viele Volksschichten schöpfen ihre ganzen materiellen Sehnsüchte aus dem Film, und nicht so fern liegt die Erklärung seiner starken und bodenständigen Verwurzeltheit im Volke aller Erdteile, deren Phantasieleben er durch seine Bilder, seinen Darsteller, seinen Inhalt speist.

Darüber hinaus führt er in die tiefsten Träume der Menschheit, zu Ländern des ewigen Friedens und der Ruhe und stillen Abgeklärtheit, zu technischen Wundern, wie sie ein Jules Verne erträumte und wie sie heute Wirklichkeit geworden sind. Filme solcher Art können hohe Wirksamkeit haben und tiefe ethische Bedeutung, wenn ihre Probleme menschlich bedeutungsvoll und logisch möglich sind, sie können aber in gleicher Weise gefährlich werden in ihrer menschlichen Bedeutungslosigkeit und Unerfüllbarkeit.

Dieses Gebiet des Traumes ist jedoch nur ein Teilgebiet des Films. Es stößt bald an Begrenzungen, die auch den Sensationsfilm, an den er sich hier eng anlehnt, bedrohen: Nur zu leicht weicht der Gedanke, die phantastische Handlung durch phantastische Einfälle zu akzentuieren, der Ausführung und Sucht, diese phantastischen Einfälle und Ausgestaltungen möglichst zu häufen, bis sie zusammenhanglos, jeder für sich allein dastehen, als angeputztes, seelenloses Ding, nur da, um die Spannung und die Schaulust des Publikums zu reizen und irgendeinen beliebigen Film der geschäftlichen Konkurrenz (man vergesse nie, daß der Film auch ein Wirtschaftsfaktor ist) durch Entfaltung noch größerer und spitzfindiger Ausstattungsmittel zu schlagen.

Ehe wir uns jedoch dem Gebiet des reinen Traumes zuwenden, seien nur kurz einige Beispiele für den Ge-

Digitized by Google

dankentraum gebracht, wie wir ihn zum Unterschied vom reinen Traumfilm genannt haben. „In einer französischen Verfilmung des ‚Crainquebille' von Anatole France sitzt der alte Crainquebille vor seinen Richtern so, daß diese in einer unerreichbaren Höhe über ihm zu schweben scheinen; und wenn einer von diesen gewaltigen Herren aufsteht, um zu sprechen, dann wächst er vor den Augen des einfältig-demütigen Straßenhändlers ins Übermenschliche." In dem deutschen Henny Portenfilm „Mutter und Kind", nachgebildet dem gleichnamigen Hebbeldrama, findet sich ebenfalls ein Beispiel dieser Art in dem Einfall, das mächtige Handelshaus, das Objekt des gierigen Erbneffen, vor dessen Augen ins Nichts zerrinnen zu lassen. Schließlich endet diese Eigenart der Darstellung bei der einfachen symbolischen Übertragung von Redewendungen, Sentenzen und Sprichwörtern ins rein Bildmäßige. Aus diesem Grunde ist Balàcz an sich gegen diese „Gedankenphotographie", wie er sie nennt. Er sieht im Film die Vollendung des Expressionismus in der Kunst überhaupt, insofern nämlich, als der Film alles in Bildern ausdrücken kann unter Verzicht auf den Laut und die Anwendung der Sprache.

Nach der modernen Sprachforschungstheorie steht es fest, daß am Anfang das bildmäßige, rein optische Erlebnis war, und nicht der Laut, der erst in seiner Umformung und geistvollen *Kombination zur Sprache* dem zweiten und der Gemeinschaft das Einzelerlebnis des einzelnen und ersten mitteilte, erklärte und es zum gemeinsamen Gesamterlebnis machte, der Vorbedingung aller Kunstmöglichkeit als verbindendem Ausdrucksmittel überhaupt.

„Solche Tricks" aber, „die womöglich Redensarten ausdrücken, sind das Gegenteil von Expressionismus.

Digitized by Google

Denn statt das Unsagbare noch im Bilde darzustellen, weisen sie auf die Sprache, und zwar auf die trivialsten Redewendungen zurück... Bedeutsam werden die Mienen der Dinge nur insofern, als sie eine Beziehung zum Menschen haben." (Béla Balàcz.)

Ein sehr aussichtsreiches und tiefgreifendes, weites Gebiet für den Film ist, neben dem bloßen Gedankentraum (Der Wunsch ist der Vater des Gedankens!) das große, vielverzweigte Gebiet der geheimnisvollen, durch und durch rätselhaften somnambulen und astralen Scheinwelt des reinen, tatsächlichen Traumerlebnisses. Es ist die Welt des Unterbewußtseins und darin eine Welt der Lautlosigkeit, der körperlichen und begrifflichen Unfaßbarkeit und Unklarheit wie die flüchtige, stofflose Schattenwelt des Films selbst.

Eine eigenartige Darstellung des Traumerlebnisses dieser Art fand sich im Nibelungenfilm nach Ideen des Malers Rüttmann beim Traum der Krimhild. Zunächst war die Bildwand dunkel. Ein Lichtfleck löste sich aus irgendeiner ihrer Ecken, wuchs, dehnte sich, begann sich zu bewegen, zu kreisen, gesellte sich zu neuen, die allmählich in die Umrisse des Falken und des Adlers übergingen. Ein wilder Lichtwirbel wanderte über die Leinwand, bis der Falke getötet zu Boden stürzte. Das Traumerlebnis war hier in die einfachsten Grunderlebnisse: Licht und Bewegung aufgelöst.

An das Gebiet des Traumes schließt sich das Erlebnis der Bewußtlosigkeit, des Schwindelgefühls, der Betäubung und des Wahnsinnes. Das Gefühl des Schwerpunktes verschwindet, das Zimmer beginnt nach Form und Raumgesetz zu zerfallen, es wird aus seiner starren Normalruhe gerissen und beginnt zu kreisen. Oder wie in Dr. Mabuse: Die leblosen Dinge nehmen Gestalt an, sie be-

Digitized by Google

kommen entsetzliche, gefahrdrohende Physiognomien. Die Notendruckmaschinen beginnen selbständig zu arbeiten, sie geraten ins Fließen wie die ganzen Wände und die Perspektive des Zimmers und werden in der Vorstellung des wahnsinnig werdenden Mabuse riesenhafte Ungeheuer, die über ihn herfallen, um ihn zu zermalmen. In dem russischen Film „Kean" beginnt sich im Bewußtsein des während der Hamlet-Vorstellung irrsinnig werdenden Kean die Materie Stück für Stück aufzulösen. Im einzelnen wird bei diesem Beispiel die naturalistische Grundform streng gewahrt. Arm bleibt Arm, Bein bleibt Bein, aber diese Einzelteile werden zusammenhanglos, logisch unverständlich. Sie fallen in erschreckender Weise als selbständige Existenzen in der Vorstellung Keans auseinander, der nicht mehr zu dem Gesamterlebnis „Mensch" zu kommen vermag. Er sieht Beine, Beine, Beine, Rümpfe, Arme, Hände auf sich zukommen, er schreit vor Entsetzen vor dieser aufgelösten Materie, die auf ihn und den Zuschauer zuwächst, der die Angst dieses armen Gehirnes gepeinigt miterlebt. Diese sorgfältige Beibehaltung des naturalistischen Grundtons mit seiner *über*natürlichen, *nicht wider*natürlichen Ausarbeitung, in der nichts unglaubhaft und doch alles unfaßbar und ungewöhnlich ist, muß die stärksten Erschütterungen im Zuschauer hervorrufen.

Auf die Wichtigkeit, im Traumleben den realistischen Kern ausgeprägt zu betonen, weist auch Balàcz hin. Er führt als Beispiel ein Traumerlebnis aus dem russischen Film Polikuschka an, eines armen Bauern, der Selbstmord begeht. Bei dem Selbstmord dieses Mannes war das allmähliche Unklarwerden des Bewußtseins durch dauernd unklarer werdende Aufnahmen der Umgebung wie rascher Erinnerung aus seinem armselig gelebten Leben

Digitized by Google

herausgearbeitet. „Dieser P. ist ein Leibeigener, der Geld für seine Herrin aus der Stadt holen soll, aber auf dem Wagen einschläft und es verliert. Er hat einen Traum, dessen Inhalt gar nicht phantastisch ist. Er träumt, daß er im Schlosse ankommt, das so wie immer aussieht, von allen Menschen freundlich empfangen, von der Herrin belobt und belohnt wird. Alles und alle sehen wie in Wirklichkeit aus und Stanislavsky bedient sich auch keiner besonderen Effektbeleuchtungen. Und trotzdem hat er es nicht notwendig gehabt, durch einen Titel anzukündigen: Jetzt kommt ein Traum. Er war unverkennbar. In der Gruppierung und Bewegung der Gestalten lag das Jenseitige. Ein astraler Rhythmus der süßen Andacht und Güte eines russischen Bauernhimmels, der überirdischen Musik eines seligen Traumes. Stanislavsky hat in diesem Film die Traumgebärde erfaßt."

Der ganze Inhalt des dem Hauptmannschen Bühnenwerk nachgebildeten Filmes „Hanneles Himmelfahrt", der filmmäßig reichlich so wirksam ist in seiner merkwürdigen Fiebertraumstimmung, stellt bekanntlich das Traumerlebnis eines kleinen Mädchens dar, das im Fieber noch einmal das ganze Entsetzen seines kargen Erdenlebens, aber auch die ganze Süße seiner erträumten himmlischen Zukunft durchmacht. Zu erwähnen ist in diesem Zusammenhang das Kabinett des Dr. Caligari.

Die Welt des Traumes ist eine eigene Welt mit eigenen unentrinnbaren schicksalhaften Gesetzen. Das Entsetzliche, daß wir im Traum wie im Schlafe und im Tode an Leib und Gliedern machtlos sind, daß wir alles mit uns geschehen lassen müssen, ohne uns aktiv wehren zu können, eröffnet der eigenartigen Ausdrucksmöglichkeit des Films weite Gebiete.

Durch die Art der Filmaufnahme (Einkopierungsver-

Digitized by Google

fahren) ist es möglich, auch das lebendige *Verhältnis* zu zeigen, das zwischen geträumtem Objekt und träumendem Subjekt besteht. Jedem Zug des Traumes wird voraussichtlich ein ganz bestimmter Zug des Träumenden entsprechen. „Es gehört zu den größten Offenbarungen des Films, wenn wir erst das Lächeln eines Schläfers sehen und dann dieses selbe Lächeln in seinen Traumbildern erkennen. Die geheimnisvoll-tiefe Verwandtschaft zwischen der Physiognomie des Träumers und der seines Traumbildes aufzuzeigen, gehört zu den schönsten Wundern der Filmkunst." (Béla Balàcz.)

Zweierlei ist bei dem Traumerlebnis zu beobachten und seiner Darstellung im Film: Der Gegenstand des Traumes ist unwirklich, denn die Gesetze seiner Stofflichkeit und ihres Inhalts laufen nicht den Naturgesetzen der realen Welt gleich; die Bewegung und die Perspektive entspricht im allgemeinen nicht der der tatsächlichen Welt.

Selbst Gegenstände, die wir im Traum so deutlich zu sehen vermeinen, zerrinnen im Nichts, wenn sie ans Tageslicht gebracht werden, wie auch die Gegenstände und Bilder des Films vom Tageslicht aufgelöst werden. Aber häufig sind die Gegenstände dieses Traumes nicht einmal so deutlich. Sie erscheinen dann durchsichtig, daß man durch sie hindurchzugreifen vermeint, und zerrinnen beim Anfassen. Selbst wenn ihre Formen denen der realen Welt entsprechen, ist ihr Inhalt doch eigentümlich leer und auch ihre scheinbare Form erweist sich als Trugschluß und Formlosigkeit. Auch gelten für sie die einfachsten physikalischen Gesetze nicht mehr, wie die der Raumausfüllung, der Körperausdehnung, des Schwerpunktes oder des Schwergewichtes, um nur die einfachsten herauszugreifen.

Wir träumen von Hindernissen und Hemmungen, die

Digitized by Google

sich auf uns legen und uns erdrücken, Hindernisse solcher Art, die wir im Wachsein der realen Wirklichkeit mit Leichtigkeit beiseite schieben könnten. Dieses sichere Gefühl weicht im Traum auf, und aus dem Widerspruch der Unmöglichkeit der Durchführung einer im Leben ohne weiteres möglichen Tat wächst die Angst. Aber auch die Bewegung der Dinge, ihre rhythmische Schwingung, entspricht nicht der Realität. Rasende Bewegungen an Stelle von langsamen, die wir nach unseren täglichen Erfahrungen erwarten werden, strömen uns entgegen, umgekehrt verlaufen andere Bewegungen schleichend langsam, gespenstisch-träge. Der Rhythmus der Traumgestalten entspricht „dem inneren Rhythmus der geistigen Welt, übernatürlich, aber nicht widernatürlich. Die Dinge stellen sich nicht als äußere Gegenstände dar, sondern als Zustände". (Béla Balàcz.)

Und schließlich sind die äußeren Form- und Raumgesetze von denen der Realität verschieden. Das sind alles Dinge, die der Film bei geschickter Bearbeitung zu stärkster Wirkung bringen kann, wenn er will.

Ein mechanisches Trickverfahren zur Erzielung phantastischer Wirkungen sei hier erwähnt: Das Schuftansche Spiegelpatent, eine neuere Erfindung. Ursprünglich sollte es nur einer wirtschaftlichen Ersparnis dienen, große, kostspielige Bauten durch kleine Modelle ersetzen, die durch eine geschickte Spiegelung — die Modelle in der Größe von 1 bis 2 Metern stehen im rechten Winkel vom Aufnahmeapparat und täuschen auf der Aufnahme Wolkenkratzer vor — zugleich „mit dem Spiel der Darsteller in das Bildfenster der Kamera hineinprojiziert erscheinen". Bei der Regiearbeit ist peinliche Genauigkeit nötig, da ein zu groß oder zu klein berechneter Schritt der Darsteller die ganze Aufnahme gefährden kann. Diese Ge-

Digitized by Google

fahr kommt als Betonung dem phantastischen Film zugute, ebenso ein Fehler, der der Erfindung jetzt noch anhaftet: Im ersten Spielfilm, wo das neue Verfahren angewandt wird, ist „das Innere der Häuser hell erleuchtet, der Lichtstrahl aber nicht stark genug, um auch durch das Dunkel der Straße zu dringen, so daß sich die unnatürliche Wirkung ergibt: Wolkenkratzer mit hell erleuchteten Fenstern und Lichtreklamen an den Fronten, aber finstere Straßen". (Dr. K. Mühsam.) Auch fehlt bisher bei diesem Verfahren noch die Luftperspektive.

Von dem einfachen Traumerlebnis kommen wir jetzt zu zwei weiteren Gebieten des phantastischen Films, dem Leben des *Nebeneinander* und dem Leben des *Nacheinander*.

Durch die technische Eigentümlichkeit seiner Aufnahme ist der Film imstande, denselben Menschen in der gleichen Szene doppelt, dreifach, zugleich in den verschiedensten Rollen auf die weiße Wand zu bringen und mit sich selbst spielen zu lassen, mit den Schwächen und Stärken seines Charakters, mit der tieferen Bedeutung aller Dinge und Vorgänge.

Von der tatsächlichen Ähnlichkeit der Gestalten und Ereignisse zur scheinbaren Ähnlichkeit, zu dem unbewußten Erlebnis eines bereits scheinbar früher Erlebten ist kein weiter Schritt. Damit aber kommt der Film wieder in jenes mystische Halbdunkel, in jene verschleierte Verschwommenheit, die „das gespenstische Hindurchdämmern eines Lebensbildes durch das andere" auslöst.

Aber auch das Leben des Nacheinander kann der Film auf diesen Doppelgängeraufnahmen darstellen, das Leben des schon Geschehenen oder des in der Zukunft liegenden, verglichen mit dem augenblicklichen, tatsächlichen Leben. „Hier liegt die Möglichkeit tiefster Psychologie:

Digitized by Google

Wie bin ich ein anderer und doch ich selbst? Hier wird sich erweisen, wieviel an dem Äußeren und selbst an dem Gesicht eines Menschen *nur der Reflexionsschein* der Umgebung ist und wie der Reif der Atmosphäre sich ankristallisiert hat. Die Physiognomie des eigensten, innersten Charakters wird in einem scharfen Scherenschnitt von seiner zufälligen Atmosphäre gelöst." (Béla Balàcz.)

Niemand weiß, wie er selbst bei allen Vorgängen und Handlungen nun tatsächlich aussieht, er kann sich nur empfinden, aber nicht sehen, er kann nur träumen, aber sich nicht selbst dabei beobachten, denn es fehlt ihm der Hauptsinn, das Sehen, eingezwängt in den Käfig seines Körpers „Ich nehme mich überall mit, eingesperrt in mein Ich." Der Film aber ist imstande, nicht nur die Auslösung einer Handlung, sondern diese als Reflexion an dem Handelnden selbst zu zeigen.

Hier liegt auch eine Erklärung für die Vorliebe des durchschnittlichen Publikums für den Film. Während es im Leben wohl empfinden kann, aber nur, ohne sich dabei selbst zu beobachten, sieht es im Film nicht nur die Auswirkung der Liebe, etwa ein Lächeln der geliebten und wieder liebenden Person, sondern die Liebenden selbst, findet sich in ihnen wieder wie etwa der Voyeur auf erotischem Gebiete, der schrankenlos mit dem Gesichtssinn allein genießen will. So ist auch der Film letzten Endes in irgendeiner Weise der Spiegel unseres Ich. Denn das ist der Vorzug seiner Vielseitigkeit, daß sich jeder irgendwie in ihm wiederfindet, und sei es nur angedeutet oder erahnt.

Digitized by Google

V. ABSCHNITT

Ästhetische Grundtypen und Grundnormen

1. Das Schöne und das Charakteristische

BEIM Schönen kommt der Eindruck der organischen Einheit leicht und mühelos zustande, es steht unter dem Zeichen der Allmählichkeit und Versöhnung und bevorzugt „Sanfte Rundungen, allmähliche Schwellungen, durchsichtige Verteilung der Massen und Gruppen im Raum".

Das Charakteristische dagegen steht unter dem Zeichen der Unterbrechung und Zwiespältigkeit, „seine Sinnenform setzt dem Bedürfnis nach organischer Einheit Schwierigkeiten und Hemmungen entgegen", es zeigt ein betontes Ungleichgewicht und harte Unregelmäßigkeit.

Die Gefahren der Übertreibung ins Einseitige liegen beim Schönen nach der Richtung der leeren Konvention, beim Charakteristischen nach der Seite des Eng-Häßlichen.

Geradezu für den Film scheinen die Worte Volkelts, der übrigens ein starker Filmgegner ist, geschrieben zu sein: „Man brauchte sich sonach nur die Gestalten, die uns der Dichter vor die Phantasie zeichnet, als wirkliche Zeichnung vor das sinnliche Auge gebracht vorzustellen und man hätte hierin den sichersten Maßstab dafür, ob die Dichtung schön oder charakteristisch wäre." Die Definition des Films aber ist nach R. Leonhard „Dichtung im Reiche des Sichtbaren".

Digitized by Google

Ein sanfter Fluß der Handlung, eine starke Abgeklärtheit der Bewegungen ist eine Eigenheit des schwedischen, aber auch mancher deutschen Filme, während der amerikanische Film vorwiegend dem Gebiet des Charakteristischen zustrebt. „Die Beschreibungen, die die Phantasie in unregelmäßige, gebrochene, stoßweise erfolgende Bewegungen ordentlich hineinreißen", haben sich in der Bildwirkung, dem Bildwechsel und der Bildhandlung hier zu sinnlich-anschaulicher Gestalt verdichtet. Man könnte in diesem Sinne den Sensationsfilm auch an den Grundtypus des Charakteristischen anschließen. Der deutsche Film steht allgemein auf einer vermittelnden Linie zwischen den Extremen Schweden-Amerika.

Es möge zuerst der Anschluß des Films an den Grundtypus des Schönen versucht werden.

Im Wiedergabemittel der Photographie, insbesondere der auf die endliche Projektion aufgebauten Bewegungsphotographie, liegt bereits an sich eine gewisse klare und übersichtliche Bildabrundung. Baukunst und Kunsthandwerk, ebenso die Musik, haben als Stimmungskünste regen Anteil am organischen Gesamtaufbau des Films. „Das Charakteristische aber kann in den Stimmungskünsten nicht zu der scharf gegensätzlichen Ausprägung im Verhältnis zum Schönen kommen wie in den anderen Künsten." (Joh. Volkelt.)

Das Schöne findet sich häufig im guten Spielfilm in der Form des Symmetrischen und noch häufiger des Regelmäßigen. (Gute Beispiele im Film: Der müde Tod.)

In Verfolgung des Gedankens, daß das Schöne nach der Richtung der „sanften Rundungen, der allmählichen Schwellungen, der durchsichtigen Verteilung" weist, ist der Film nicht vor der Darstellung des menschlichen, insbesondere des weiblichen Aktes stehen geblieben. Über

Digitized by Google

die Zugehörigkeit des weiblichen Aktes zum Gebiet des Schönen vgl. Johanneson in seinem Buche „Die Erziehung zur Sehnsucht": „Ein Weib ist *Auflösung* in die Kraft seiner Umgebung. Wenn es ohne Wollen, reines Empfangen, verloren in eine Unklarheit, die Hand nach etwas ausstreckt, so ist das eine Tat der Seele, die schön macht. Es ist eine Geschlossenheit und Leidensfreiheit in ihrem Ausdruck. Ein Mann ist der *Ausdruck des Willens*. Er ist keine Auflösung, er ist Zwang, und sein Antlitz zeigt ein Begehren und Heranziehen der umgebenden Dinge ohne die unerschöpfliche Kraft einer vollen Erhöhung. Sein Anblick erweckt Leiden."

Für die Darstellung des weiblichen Aktes im Film spricht neben der besonders guten Wiedergabe die hohe Entstofflichung, die der Film erreichen kann im reinen ästhetischen Genuß von Linie und Form des bewegten menschlichen Leibes, sowie die hohe Verbindungsmöglichkeit mit der Natur. K. Lange wendet sich gegen die Darstellung des menschlichen Aktes und zwar aus Gründen moralischer Art.

Eine ähnliche Rolle nimmt das Kind und das Tier im Film ein. Beide sind ungeistige Vertreter, die nichts wollen als da sein und sich daher ungezwungen geben; denen die begriffliche Reflexbewegung abgeht, die ihnen den holden Naturschimmer nimmt. Gibt es Entzückenderes, als solch ein dummes Tier oder solch einen täppischen Menschen zu beobachten, ohne daß diese es ahnen, ohne daß diese Theater spielen, bei dem sie sich in bestimmte Stimmungen und gefühlsmäßige Gegebenheiten hineindenken? Ältere Tiere sind auch schon oft nicht mehr ungekünstelt, besonders, wenn man sie in bestimmter Richtung womöglich auf einen bestimmten Film hin dressiert hat. Deshalb wirken auch deutsche Kinder nie so im

Digitized by Google

Film wie die amerikanischen. Der amerikanische und englische Mensch, der Erwachsene, lebt mit seinen Kindern wie mit seinesgleichen. Unsere Filmkinder sind dressierte Puppen mit den Allüren Erwachsener.

Wieviel Möglichkeiten eröffnen sich aber nicht beim Spiel zwischen jungen naturhaften Menschen und Tieren! Die Basis, auf der sich beide noch bewegen, ist ja die gleiche — wie sie auch häufig bei der Frau gewahrt bleibt — einfache Naivität, die kein Denken, sondern nur ein Nehmen und Erleben kennt. Und es gehört in der Tat „zu den tiefsten metaphysischen Sehnsüchten des Menschen, zu sehen, wie Dinge sind, wenn man nicht zugegen ist. Wieviel entzückender Humor und süße Ironie steckt dabei in dieser Verwandtschaft, da die Tiere eigentlich alle Karikaturen gewisser Menschentypen sind und dabei von unmaskierter Echtheit. Da diese Tiere die Physiognomien von Menschen tragen und zugleich ihre eigenen lieben und ehrlichen Tiergesichter behalten." (Béla Balàcz.)

Dadurch, daß der Film durch Telelinsen eine Aufnahme dieser Tiere und Menschen in der Natur irgendwo ermöglicht, ohne daß diese Aufnahmeobjekte irgend etwas von der Tatsache der Aufnahme merken, ist die größtmöglichste Ungezwungenheit in der Aufnahme gewährleistet. Aber auch sonst: Es fehlen alle jene störenden Nebeneinflüsse, die auf der Bühne auftreten. Wie sehr die Bühnenwelt nur Theater ist, merken wir erst, wenn Kinder auf der Bühne mitspielen. Sie wirken fast stets affektiert zwischen den gemalten Horizonten, auf den Brettern, die Erdgeruch atmen sollen. Und wie sehr die Welt des Films eine geschlossene eigenartige Welt mit eigenen Gesetzen und Ausdrucksmitteln ist, sehen wir darin, wie sich dasselbe Kind ihrem Rahmen widerspruchslos eingliedern läßt. Ein Kind kann im Film

Digitized by Google

schlecht spielen und bleibt doch immer Kind, im Reiche des Worttheaters empfinden wir an einer solchen Stelle eine unangenehme Lücke. „Die Welt des Films ist eben kindlicher..." Und „die Kinder sehen die Welt in Großaufnahmen", nicht in Bühnenbildern. „Die Erwachsenen aber, nach fernen Zielen eilend, schreiten über die Intimitäten der Winkelerlebnisse hinweg."

Der Film ist eine Kunst der Bewegung, und zwar der Bewegung des Gesamtleibes. Letzte Konsequenz und Konzentration der Bewegung aber ist der Tanz. Bisher findet sich im Film überwiegend der Gesellschaftstanz. Allenfalls noch der Tanz auf der Variétébühne. Der künstlerische Ausdruckstanz, der zudem einer bewußten flächenhaften Formung bedarf, fehlt im Spielfilm fast völlig.

Die Gefahren des Schönen, d. h. seine Steigerung ins Einseitig-Flache und Konventionelle sind infolge der Natur des Wiedergabemittels erhöhte. Die ganze Mannigfaltigkeit z. B. der persönlichen Stricharten beim Skizzieren etwa fallen fort. E. A. Dupont klagt darüber, wie schwierig es sei, immer neue originelle Bilder im Film zu erhalten, „weil sie alle zu schnell im Herkömmlichen erstarren". So waren eine Zeitlang besonders berüchtigt die immer wieder auftauchenden imposanten Treppenaufgänge, das wartende Automobil, der Ballsaal. Hier liegt eine starke Schwäche des Durchschnittsfilms. Dupont sagt in diesem Sinne von ihm: „Das Wesen des Films ist bis zu einem gewissen Grade das Wesen der Zeit."

Eine Art Gegengewicht gegen diese Gleichmacherei schienen zunächst die künstlichen Filmstädte, wie sie in Tempelhof, Neubabelsberg usw. bestehen, zu sein. Ob aber mit Erfolg auf die Dauer?

Erst die weitere Entwicklung des Films wird zeigen, wie er dieser Gefahr Herr werden wird. Denn diese steigt mit

Digitized by Google

den Jahren, zudem, weil gleichzeitig auf der ganzen Welt die Filmproduktion stattfindet.

Hierher gehören jene typischen kleinen Feststellungen aus dem bissigen Buche von Tamer Lane „What's Wrong with the Movies?": „Es ist ein Dogma im Film: Daß es möglich ist, im Moment, in dem man den Hörer in die Hand genommen hat, Telephonanschluß zu bekommen. Daß im Notfall immer zwei oder drei Polizisten zur Hand sind. Daß es möglich ist, durch ein Schlüsselloch alles zu sehen, was in einem Zimmer geschieht. Daß alle Einbrecher sofort ihren Raub niederlegen und sich bessern, wenn der kleine Willi im Nachtgewand auf sie zugeht. Daß Gewehre immer abgeschossen werden können, ohne daß man sie zu laden braucht. Daß Personen, die in den Arm geschossen sind, später immer mit einem Band um den Kopf erscheinen. Daß ein Ehemann nie weiß, daß seine Frau Mutter wird, bis er entdeckt, daß sie Babystrümpfe strickt. Daß Mädchen, die für Geld heiraten, stets später ihre Männer lieben. Daß Helden einen furchtbaren Kampf mit zwölf Straßenräubern überstehen können, ohne daß dabei ihre Frisur in Unordnung kommt. Daß Personen aus dem Wasser gezogen, innerhalb weniger Minuten trocken sind. Daß eine Heldin niemals so weit herunterkommt, daß sie sich nicht noch teure Unterkleider leisten kann. Daß alle Helden, die scharf verfolgt werden, sich immer noch die Zeit nehmen, ihre Geliebten lange zu umarmen, dann über ihre linke Schulter blicken, sich hochrichten und dann davonlaufen, als hätten sie es eilig. Daß ein Mann, der durch einen Schlag sein Gedächtnis verloren hat, es nur auf die Weise wiedererlangen kann, daß er einen neuen Schlag auf den Schädel bekommt."

Wie läßt sich nun der Anschluß an das Charakteristische erreichen?

Digitized by Google

Die Großaufnahme als Sonderart der Wiedergabe läuft hinaus auf eine besondere Hervorhebung und Betonung ganz bestimmter (meist Bewegungs-) Eigentümlichkeiten. Der Charakter der Großaufnahme weist nach der Seite der Wirklichkeitsferne hin. Alles ist quantitativ weit über die Wirklichkeit hinausgetrieben.

Das Wesen der Großaufnahme ist im Grunde von symbolischem Charakter; es besteht in dem Hervorheben eines bestimmten Gliedes in betonter Form. Das „Greifen" einer Hand, das „Wehren" eines gefesselten Fußes sind solche Beispiele. Man könnte die Großaufnahme also auch an diese Eigentümlichkeit des Films anschließen.

Die Großaufnahme bildet, was den Fluß der Handlung anbetrifft, eine Unterbrechung oder eine Richtunggebung. Hieraus ergeben sich als ästhetische Folgerungen einmal ein logisch begründeter Wechsel zwischen Normal- und Großaufnahme, also ein organischer Anschluß an die Gesamtfilmbildreihe, andererseits im Bilde selbst ein organischer Abschluß mit der Umgebung wie auch eine richtige Perspektive.

Die Gefahr der Ausartung ins Eng-Häßliche ist von Natur aus bei der Großaufnahme eine erhöhte: bei derartig gesteigerten Bewegungen treten leicht Vergröberungen und Verzerrungen ein.

Steigerung, nicht nur der Bewegung, auch der Körperformen, Herausheben bestimmter Details, Betonung in ganz bestimmtem Sinne und Richtung ist das Ziel der Großaufnahme. Wenn Balàcz sagt, daß das Kind die Welt nur in Großaufnahmen sehe, so will das nichts anderes bedeuten, als daß das Kind aus der bunten Welt der Erscheinungen ganz bestimmte, für sein dafür empfängliches Gemüt besonders betonte Ereignisse heraussieht, die es fesselt und um die es sich kümmert. Alles andere

Digitized by Google

läßt es interesselos. Auch der Denker sieht die Welt unter ganz bestimmter Voraussetzung, ebenso der Künstler, der Forscher, der Arbeiter. Irgendwie ordnen wir alle das uns durch die Anschauung in Zeit und Raum gebotene Material, um es beherrschen zu können und nicht vom Wust seiner Ungeordnetheit erdrückt zu werden. Diese Aufgabe, die Richtung der Phantasie bei der ästhetischen Aufnahme des künstlerischen Gegenstandes „Film" von vornherein in ganz bestimmte Bahnen zu lenken, Wichtiges ausdrücklich zu betonen, Unwichtiges wegzulassen, ist eine wichtige Aufgabe der Großaufnahme, wenn auch nicht die einzige. Der Charakter der Großaufnahme ist durch diese präzise Betonung der Einzelheiten, die sie wie eine scharfe Brille dem schwachen Auge nächstmöglich rückt, rein naturalistischer, andererseits aber im Falle einer Überspannung der Perspektive, falls sie mit Absicht geschieht, um groteske oder unheimliche Wirkungen zu erzielen, auch wirklichkeitsferner Art.

Aber nicht nur die Blickrichtung der Phantasie, auch den stimmungssymbolischen Schein, in den sie eintaucht, will die Großaufnahme vermitteln. „Aus Großaufnahmen eines Wolkenbildes, einer verfallenen Mauer, einer dunklen Türöffnung steigt die Stimmung banger Sorge um ahnungslose Menschen." Durch den Wechsel von Ganzaufnahme und Großaufnahme, die etwa zunächst einen ganzen Menschen zeigt, heiter und lächelnd, darauf seine zu Wut geballten Hände, entstehen bestimmte Wirkungen. Sie besonders ist geeignet, das Mienenspiel der Bewegung über den ganzen Organismus laufen und jeden seiner Einzelglieder für sich an ihm teilnehmen zu lassen.

Aber nicht nur Zustände zeigt die Großaufnahme, Zustände des Zorns, der Empörung, der Trauer oder der Verzweiflung, sondern sie gibt auch die Auflösungen, ihre

Digitized by Google

Einzelstufen, ihre allmähliche fließende Entwicklung. Die verschiedensten Gefühle zugleich, die nebeneinander über eine Gestalt laufen, vermag sie gleichzeitig zu zeigen, sich entwickeln und nacheinander folgen zu lassen. „Aus dem Ausdruck des Entsetzens wird langsam, allmählich durch die ganze Skala von zagem Zweifeln, banger Hoffnung, vorsichtiger Freude hindurch die Ekstase des Glücks. Wir sehen jeden Zug um Augen und Mund sich einzeln lösen, lockern und langsam verändern." (Béla Balàcz über den polyphonen Gesichtsausdruck von Asta Nielsen.) „Solche Offenbarungen des Menschengesichtes, seines Auges und seiner kleinsten Züge gewinnen wir im Theater nicht, nicht in der ersten Parkettreihe mit dem Opernglas." (Otto Foulon.) Die Großaufnahme ist eine der eigensten und eigenartigsten Ausdrucksmittel der Lichtbewegungskunst.

Was den Film aber noch an die Norm des Charakteristischen anschließt, ist die endliche Bildwirkung in bezug auf den wirklichkeitsfernen Charakter der Bildhandlung. Bereits vorher wurde auf die offenbare Neigung des Films zur phantastischen Bildhandlung und Bildgestaltung hingewiesen. Das Phantastische aber ist die Steigerung des Charakteristischen ins „Willkürliche und Regellose, Taumel- und Rauschartige". (Volkelt.) Damit hat auch diese Filmart Anschluß an einen bestimmten Grundtypus gefunden. Was den Film als Kollektivkunst betrifft, so ist der phantastische Film, wie gesagt, der Verbreitung nicht gerade günstig. „Nur der in betontem Sinne Phantasievolle ist imstande, sich in das gesteigert Charakteristische einzufühlen." (Volkelt.) Besonders betrifft dies auch den symbolischen Wert ornamentaler Raumformen wie den reinen Genuß von Ornament und Arabeske.

Digitized by Google

Gegen die Komposition des Bildes nach der charakteristischen Seite hin scheint noch dazu folgender Punkt zu sprechen: Der Film basiert auf dem bewegten schnellen Wechsel; er steht keinen Augenblick still und verlangt augenblickliche Auffassung. Dieser aber steht das Charakterische in seiner undurchsichtigen, der organischen Einheit widerstrebenden Weise entgegen. Das Schöne kommt dem Beschauer mit seinen klaren, leicht übersehbaren, durchsichtigen Formen viel einladender entgegen.

Eine Übersteigerung der charakteristischen Bildkomposition ist das Eng-Häßliche.

Insofern steht dagegen der Film wieder dem Charakteristischen nahe, als das „Furchtbar-, Grauenvoll- und Gräßlich-Erhabene, das Niederdrückend-Tragische, das Groteske, Burleske und andere Typen" eng mit dem Film verwachsen scheinen und ein besonders günstiger Boden für die Entfaltung derjenigen Eigentümlichkeiten sind, „die das Charakteristische ausmachen".

2. *Das Typische und das Individuelle*

„Der Künstler legt es bald mehr darauf an, die kleinen Züge zu häufen, die dargestellten Charaktere so recht in die Einzelheiten hinein zuzuspitzen,

bald ist er bestrebt, nur die entscheidenden gewichtvollen Züge, unbelastet von Sonderheiten, Eigenheiten, Angewohnheiten u. dgl. herauszuarbeiten.

Dort darf man von individualisierendem, hier von typisierendem Stil sprechen." (Volkelt.)

Die Stellungnahme des Films zum zweiten Gegensatzpaar ist aber wie folgt:

Ein höchst differenziertes Ausdrucksmittel zur Herausarbeitung individueller Züge in einer darstellenden

Digitized by Google

Kunst ist das Wort. Dieses fehlt dem Film. Der Film ist als stumme Kunst auf das Hauptausdrucksmittel der Gebärde als Bewegung angewiesen. Damit aber ist ihm die Möglichkeit versagt, langsam heranreifende und feinere psychologische Verwicklungen darzustellen. Er ist weit mehr darauf angelegt, Gestalten und Probleme so zu formen, „daß sich das Wesenhafte an der individuellen Eigentümlichkeit heraushebt." (Volkelt.)

Baukunst und Kunstgewerbe, deren Verknüpfung mit dem Film eine sehr enge ist, „tragen die Richtung auf den typisierenden Stil in sich".

Aus der starken Betonung des Sinnlich-Anschaulichen im Film heraus wird sehr häufig der Nachdruck gelegt auf die „spannenden Verwicklungen, unterhaltenden Übergänge, auf die Abenteuer, Gefahren, Errettungen und dergleichen. Die Charakterisierung der Personen tritt zurück, hält sich im Typischen". (Volkelt.)

Trotzdem wird auch eine gewisse Herausarbeitung nach der individualisierenden Seite hin möglich sein. Leicht aber artet dabei infolge der Projizierung eine Besonderheit in eine Verzerrtheit aus. Außerdem bringt es der Zug zur Schablonisierung mit sich, daß auch das Individuelle leicht wieder zum Typischen wird. Auch kann das Typische dadurch zur leeren Konvention erstarren.

In beiden Fällen liegt jedenfalls die Gefahr nahe, daß aus einer Besonderheit wie aus einer typischen Allgemeinheit eine verstiegene oder langweilige Verschrobenheit wird.

Masse Mensch und Individuum, Typismus und Besonderheit sind die Gegensätze, die sich gegenüberstehen, ohne daß eines das andere notwendigerweise auszuschließen braucht. Das Individuelle kann aus der breiten Basis eines Gemeinschaftlichen, bestehe es in Rasse,

Digitized by Google

Volk, Menschheit oder Abstrakterem wie Roheit, Feingliedrigkeit, Durchschnitt, herauswachsen, das Typische kann aber auch in einer Verbindung vieler Individuen liegen, die in mehr als einem Punkte Gemeinsames haben. Im großen und ganzen aber wird ein Gesicht — da das Durchschnittliche, Allgemeine schon seinem Namen nach häufiger ist als das Besondere — zunächst typische, bekannte Züge zeigen, und erst unter seiner Hülle das ganz Besondere bergen. Ein bestimmter Teil auch des individuellsten, besondersten Menschen wird stets häufiger vorkommende Züge tragen und erst daneben die besonderen, denn so viel besondere Züge gibt es ja nicht, weder im Antlitz noch im Mienenspiel noch dem ganzen Gehaben des Menschen, daß sich nicht irgendwo gemeinsame Berührungspunkte fänden.

Es ist nun interessant, im Film als der *Kunst des Ausdrucks* diese Bekanntheit und unter ihrer Schale verdeckt zwischen ihren Lücken und Einschnitten vielfach hervorleuchtend, die Besonderheit zu finden und zu zergliedern. „In Filmen, wo fremde Rassen, etwa Neger, Chinesen, Indianer, Eskimos spielen, wird es zuweilen deutlich sichtbar, welche Mienen es sind, die sich nicht mit der Person, sondern mit der Rasse ändern," und andererseits, welche Züge eng zur Persönlichkeit selbst gehören. „Das größte Geheimnis dabei ist: Wie ist es möglich, daß man ein Mienenspiel versteht, das man vorher nie gesehen hat? Durch die Geheimnisse des innersten Lebens bekommt das Bild Tiefendimension." (Béla Balàcz.)

3. Die Formen des Erhabenen

Das Grenzenlos-Erhabene. Dieses findet im Film einen günstigen Boden vor, weil der Film keine Ungleichmäßigkeit der Farbengebung aufweist. Allgemein aber

Digitized by Google

wirkt „erleichternd außer der Gleichförmigkeit der Erstreckung auch die Gleichförmigkeit der Farbe". (Volkelt.)

Beispiele für das Grenzenlos-Erhabene bietet die Darstellung unendlicher Mauern im Film, eines Flusses mit Treibeis, des Meeres unendlicher Steppen usw.

Das Gräßlich-Erhabene: Es ist dem Film zugänglich je nach dem Charakter und der Stärke der Wirklichkeitsferne in der Darstellung. In einem phantastischen Film wird die Darstellung grauenhaft-erhabener Geschehnisse viel weiter gehen dürfen als in einem naturalistischen Durchschnittsfilm. So wirkt z. B. die Aufnahme einer im Wasser schwimmenden Toten wie die Geißelung eines Menschen stofflich abstoßend, während in einem Film, in dem jede Einzelszene künstlich gestellt ist, die Grenzen weiter gezogen werden dürfen. Eine Umbiegung des Grauenhaft-Erhabenen durch Übersteigerung ins Komische führt zum Groteskfilm und zur Burleske.

Das Kolossalische: Es bietet sich dar als „Ausdruck einer übermenschlichen Kraft". Das Erhabene der grenzenlosen und kolossalischen Art ist stets mit entsprechender räumlicher Ausdehnung und außergewöhnlicher Formgröße verbunden: Der sogenannte Monumentalfilm fällt in dieses Gebiet. Unterstützend kommt die Bewegung großer Menschenmassen hinzu. (Rein optischer Genuß bewegter Massen wie in den früheren Lubitsch- und Griffith-Filmen.)

Die Gefahren dieser Filmgattung sind der leere Prunk, die inhaltlose Pracht. Häufige Anwendung findet im Film die ins Komische gewandte Seite des Kolossalischen, das Kolossale. (Fatty.)

Die Darstellung des Monumentalen, des grenzenlos Erhabenen, ist ein Gebiet, das der Film vor dem Theater

Digitized by Google

voraus hat. Nur der Film vermag es, durch die Art seiner Aufnahmetechnik, in einem gewaltigen Hintergrund die Grenzenlosigkeit der Natur und ihres gesetzmäßigen Ablaufs und als Gegensatz die drückende Begrenztheit des Menschen in dieser Natur zu zeigen. Während im Theater auch die größte Bühne — und wie gering sind hier doch gewöhnlich die Ausweitungsmöglichkeiten, denn die Größenverhältnisse des griechischen Theaters der Antike haben wir nicht mehr — im Rahmen ihrer Kulissenprospekte den Mensch in der natürlichen lebenden Größe bringt, kann der Film den Menschen winzig klein darstellen, wie z. B. gegenüber der unendlichen Mauer im müden Tod, die überhaupt keine Begrenzung im Bildfeld hat, und so den Gegensatz zwischen übermächtiger Natur und ohnmächtigen Menschen vermitteln, der uns allen irgendwie innewohnt und uns spaltet. „Im Film sehen wir den Menschen in der Perspektive, wie er zwischen den Riesen des Weltgebäudes vergeht und verschwindet." In dem bekannten Schneeschuhfilm sehen wir den Menschen auf der höchsten Erhebung des Berges jener Landschaft; und doch wie klein, wie verschwindend vor der Größe des Abendhimmels, vor dem unter ihm liegenden Wolkenmeer, ein verlorener Punkt im Raum. Im Shackleton-Film gibt es auch eine solche Szene, wo die Menschen an der Grenze des Erdreichs als kleine schwarze Punktförmigkeiten stehen und durch die ewige Nacht von einem Gestirn zum andern hinüberstarren.

Gemäß der Zweiheit des Films: Bild und Handlung, Starrheit und Bewegung, ist zu unterscheiden zwischen der monumentalen Wirkung stehender und ruhender sowie bewegter Objekte. Der erste Fall liegt vor bei dem Beispiel der unendlichen Mauer, ebenso eines Riesenturmes,

Digitized by Google

eines Wolkenkratzers, denen als relatives Bezugsglied der Mensch in seiner ganzen Kleinheit im richtigen oder sogar übertriebenen Verhältnis gegenübergestellt wird. Es wird sich hier immer um Totalaufnahmen handeln.

Anders im zweiten Fall. Durch das Hinzutreten der Bewegung als unterstreichendes Ausdrucksmittel ist oft ein stärkerer monumentaler Eindruck in einer Großaufnahme des pars pro toto als in einer Totalaufnahme zu erzielen, in dem die Ausgeprägtheit dieser Bewegung verschwommen, gleichmäßig abgeschliffen wird. Die Erklärung ist einfach. Liegt der starke Eindruck im ersten Falle am *extensiven* Ausbau in Länge und Breite des Bildes, so im zweiten Falle am *intensiven,* in Richtung der Tiefe des Bildes gesehen. Dazu kommt, daß im zweiten Falle, wo nur wenige verschiedene Einzelheiten im Bilde gezeigt werden, eine schnellere geistige Aufnahme und Verarbeitung des gebotenen Eindrucks stattfindet als in einem Stück mit sehr vielen Einzelheiten. Dadurch aber wird die Kräftigkeit der Einfühlung im zweiten Falle durch die Betonung starker Gegensätze eine bedeutend günstigere sein. Ohne Zweifel ist außerdem die Gefahr groß, daß im ersten Falle die ganze Handlung aufgehalten und langweilig wird, weil naturgemäß ein Bild dieser Art (wie ein überladener Titel oder zu langer Brief) über das Normalmaß hinaus gezeigt werden muß, um dem Durchschnitt ganz zum Bewußtsein zu kommen. Auf der einen Seite also eine Wirkung in die Breite, auf der anderen in die Tiefe. „Im wilden Gestrüpp von hundert ausgestreckten Händen lodert mehr Volksbewegung als in der endlosen Fläche eines Demonstrationszuges. Die sich spaltenden Späne eines brechenden Balkens können mehr Katastrophenwirkung erzeugen als das Einfallen großer Türme in der Perspektive."

Digitized by Google

Daß aber auch in einer Totalaufnahme starke monumentale Wirkungen erzeugt werden können, haben amerikanische Filme bewiesen, die mit großen Massen zu arbeiten pflegen, die ihnen leicht zur Verfügung stehen. Ein gutes Beispiel bietet der amerikanische Film „Intolerance": „Die Heere des Königs Cyrus marschieren auf Babylon. Man sah erst nur eine gewitterdunkle, unendliche Heide, mit dem Teleobjektiv aus großer Entfernung aufgenommen. Einen Raum, der keine Konturen und Grenzen hatte. Eine kosmische Landschaft: Die Oberfläche des Erdballs. Ein dünnes, dunkles Gras schien auf der ungeteilt gleichmäßigen Fläche im Winde leise zu beben. Und plötzlich fängt das Gras an, sich zu bewegen. Die Erdoberfläche kommt ins Rutschen. Das Gras sind spitze Lanzen. Auf der unendlichen Heide wogt das dichte Menschengewächs und hat keine Grenzen und Konturen. Es sind die Völker der Erde. Und sie rollen auf uns zu in unheimlich langsamen, dickflüssigen Strömen. Eine Erdenumwälzung. Ein Weltleben."

4. Das Sinnlich-Ästhetische

Der Film ist das Reich des Sichtbaren. Der Blinde hat keinen Teil am Film, er kann ihn, diesen flüchtigen Ablauf flüchtiger Schatten, auf keine Weise ertasten, wenn er lautlos, kühl objektiv vor dem sehenden Zuschauer sichtbar auf der weißen Wand dahinhuscht.

Daher muß auch möglichst alles in dieser sichtbaren Sprache ausgedrückt werden, seine Sehnsüchte, seine Ängste, seine Träume, seine Schicksalhaftigkeit. Der Film ist zu allererst eine Handlung in Bildern. „Nichts aber teilt jäher und direkter innere Bewegtheit mit als die Gebärde. Schlechte Films, die seitenlang Text bringen. Was vorgeht, muß sich selbst erklären.

Digitized by Google

Aber unter unserem Breitengrad ist der Gebärdenschatz gering. Die Gesten der Menschen genügen nicht. Die Gebärde der Dinge muß hinzu. Jedes trägt die seine. Das macht das Kino dem Theater so überlegen: seine Bühne ist nicht starr, festgelegt, gebunden oder beengt. Alle Dinge der Welt kann das Kino jederzeit zu Hilfe und in sein Bereich ziehen. Sie müssen alle mitspielen. Auch auf der technisch vollkommensten Bühne bleibt, was einmal dasteht, kalt, ein Requisit: Tisch, Schrank, Gartengrün, ein Zaun. Erst das Wort des Dichters aus dem Mund der Schauspieler zaubert alles über das Proszenium herein. Scheinbar fängt alles dann zu wandeln an. Auf frühen Bühnen der Mysterien, arm an Szenarium, machte reiche Metapher und dicht gefülltes, verschwenderisches Wort es wett, vermochten sie nicht, die Illusion zu runden. Die Entwicklung kann seit der Erfindung des Bioskops zu schöner läuternder Sonderung zurückführen: Reiches Wort mag auf Kulisse verzichten. In Realitäten, fächerhaft auf und ab, steht Kino auf sich selbst: dem Bild.

Denn Bild kapiert man mühelos. Das ist die Verlockung des Kino.

Bild brennt sich unentrinnbar ein und das ist seine Überlegenheit über die Schaubühne. Fällt von dort das Wort, wird auf jedem Platz andere Vorstellung schlagartig hell. Sagt der Schauspieler „Mädchen" — „Morgenrot" oder „Park", sieht jeder Hörer ein eigenes Bild. Eindeutig, für alle restlos von gleicher Kontur umrissen, steht projiziert im Film stets fest: *das* Café, *die* Ballszene. (Carlo Mierendorff.)

Der Film ist eine Handlung in Bildern. Das heißt: Die Form ist das sinnliche und überhaupt einzige Ausdrucksmittel des Inhalts.

Daraus folgt:

Digitized by Google

Der Film steht und fällt mit der sinnlichen Anschauung.

Notwendig ist die Erfüllung der zweiten ästhetischen Grundnorm: Einheit von Inhalt und Form. „Im Film dürfen Inhalt und Form, Bewegung und Linie zu eins verschmelzen. Im Film bringt das Kleid das eigentliche Wesen der Darstellerin bildhaft in die Erscheinung." (M. Samson.)

Der Film ist eine sinnlich-anschauliche Kunst, bei der das Aussehen eines Dinges und eines Individuums von ausschlaggebender Bedeutung wird. Das geht soweit, daß wir unwillkürlich aus dem Aussehen eines Darstellers nach der schönen oder charakteristischen Seite auf die Art seines guten oder schlechten Charakters selbst schließen: Umgekehrt wird der Regisseur seinen Darsteller danach aussuchen müssen, welchen darzustellenden Typus er am nahesten vertritt. Er sucht also gewissermaßen weniger den Darsteller, sondern den abstrakten Charakter selbst, dessen Träger erst in zweiter Linie Bedeutung gewinnt.

Auch die Abarten des Sinnlich-Anschaulichen, wie besonders das Üppige, das Reizend-Kokette und das Elegante nehmen im Film einen weiten Raum ein. Über die mit diesen Abarten verbundenen Gefahren vgl. Volkelt, Ästhetik. Sie sind auch hier naturgemäß groß.

Die Mitteilungsmöglichkeit im Film erstreckt sich nicht nur auf den sprechenden Menschen wie im Theater, sondern umspannt durch seine sinnliche Anschaulichkeit, durch seine Aufnahme allein optischer Art den ganzen Kreis aller großen organischen und unorganischen Dinge, sei es, daß diese aktiv ganz bestimmte Ausdrücke latent in sich tragen, sei es, daß ihr Ausdruck mehr oder weniger rein symbolischer Art ist. Denn „alle Dinge haben eine

Digitized by Google

lebendige Physiognomie: Das halbdunkle Zimmer, in dem die Möbel Grimassen schneiden, die unheimlich-deutlichen Gebärden der schwarzen Bäume im nächtlichen Wald, das beruhigende Lächeln eines Freundes. Das Kind sieht in jedem Ding ein autonomes Lebewesen, das eine eigene Seele und ein eigenes Gesicht hat, das Kind und der Künstler, der die Dinge nicht benutzen, sondern schaffen will.

Diese latente Physiognomie der Dinge herauszustreichen, zu betonen und für alle deutlich zu machen, nennt man in den darstellenden Künsten ‚Expressionismus'. Die Dinge tragen meistens, wie schamhafte Frauen, einen Schleier vor dem Gesicht, den Schleier unserer traditionellen und abstrakten Betrachtungsweise.

Es gibt keine Kunst, die so berufen wäre, dieses ‚Gesicht der Dinge' darzustellen wie der Film. Weil er nicht nur eine einmalige, starre Physiognomie, sondern ihr geheimnisvolles Minenspiel zeigen kann. Es ist ganz gewiß, daß der Film das vielleicht einzig rechtmäßige Gebiet des Expressionismus ist."

Aber die Grenzen des Films sind noch gelockerter, als daß er nur alle sichtbaren „toten" und „lebendigen" Gegenstände zur Darstellung bringen könnte, er kann auch *latente* Zustände, *gedachte* Inhalte unserer Vorstellung in Zeit und Raum nach außen herausprojizieren und zur Darstellung bringen. Er ist in der Lage, alles gleichsam durchsichtig zu machen und von Grund aus zu erhellen.

Béla Balàcz kommt von der Dreiteilung „Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft" zu dem Resultat der *rückschauenden* (erinnernden), *gleichschauenden* (gleichzeitiges Geschehen) und *vorschauenden* (zukünftigen) Vision, die einmal ein früheres Erlebnis, einmal ein jetziges Geschehen oder auch eine augenblickliche Ahnung, eine schreckliche oder heitere Tat, einmal ein Zukunftsbild,

Digitized by Google

eine Utopie, ein aus Gewissensbissen entstandenes Bild (der Mörder sieht sich von hunderten, ins ungemessene vergrößerten Schutzleuten umstellt) als Grundton hat. Otto Stint ergänzt diese drei verschiedenen Vorstellungs- und Bewußtseinsinhalte noch durch die *unbewußt sinnbildliche* und die *vorausschauend phantastische* Vision. Mit ersterer bezeichnet er die sinnlich-anschauliche Darstellung von Redensarten, wie: Ein Ereignis wirft seine Schatten voraus, mit letzterer sowohl Gewissensbisse wie utopische Hoffnung und Wünsche, wie etwa nach einem Prunkpalast, der mit Zerrlinsen aufgenommen, plötzlich ins Riesenhafte in sinnlich-anschaulicher Form anschwillt.

Ganz auf seine Grundelemente: sinnliche Anschaulichkeit und Bewegung eingestellt, scheint der Film die buntfarbigsten Möglichkeiten in weitesten Grenzen in sich zu tragen, die nur jedesmal wieder neu auf den Künstler warten, der sie weckt, und den Beschauer, der sie erfühlt.

5. *Das Tragische*

„Den Gehalt des Tragischen bilden menschliche Kämpfe und Leiden. Soll aber menschliches Kämpfen und Leiden charakterisiert werden, so spielen dabei allerlei Werturteile hinein."

Infolge des fehlenden Wortes fällt die Möglichkeit der Selbstäußerung eines Werturteils, einer Lebensanschauung fort. Auch die Titel bieten nur einen schwachen Ersatz. Es fragt sich daher, ob dem Film das Gebiet der tragischen Entwicklung überhaupt oder nur beschränkt offen steht. Man kann unterscheiden zwischen einer Tragik äußerlicher und innerlicher Art.

Im Film wird es sich hauptsächlich um das Gebiet des Tragischen der äußeren Art handeln. Dabei bestehen „die äußeren Gegenmächte entweder in Naturereignissen

Digitized by Google

oder in Menschen und menschlichen Verhältnissen oder in einer Verbindung beider Möglichkeiten". (Volkelt.)

In den tragischen Verwicklungen im Film bleibt die Person notwendigerweise unzerspalten. Der Film bringt „Seelen, die ungeteilt im Reinen und Guten leben, und zweitens die ungeteilt der Selbstsucht, dem Bösen hingegebenen Charaktere". Innerlich zerrissene Menschen und ihre tiefen seelischen Konflikte kann der Film nur beschränkt, jedenfalls immer nur indirekt auf dem Wege des Schweigens, in ihren Grenzen allerdings wahrhaft erschütternd, darstellen.

Wir müssen nun näher auf die tragische Schuld und die tragische Verwicklung eingehen. Infolge des fehlenden Wortes fällt die Möglichkeit fort, „die tragische Schuld in ihrem sittlichen Zusammenhang mit dem Leide mit Nachdruck" zu behandeln. Das bedeutet eine weitere Einschränkung für den Film im Gebiete des Tragischen.

„Einmal haben wir uns vor Augen zu halten, daß im Tragischen der Schuld das menschliche Wesen tiefer ausgeschöpft wird als im Tragischen des einfachen Unglücks. Gäbe es keine Tragik der schuldvollen Art, so würden verschiedene psychologisch-interessante, die Tiefe und Schärfe menschlichen Kämpfens und Leidenkönnens offenbarende Schmerzgefühle undargestellt bleiben." (Volkelt.) Der tragischen Verknüpfung im Film geht demnach dieses wertvolle Gebiet verloren, ihr ist vielmehr das Gebiet „der naturnotwendigen, unseligen Verkettung" zugewiesen. Volkelt bezeichnet diese Art als den Typus der „nur mitwirkenden tragischen Schuld". (Das Schicksalsmäßige nimmt also im Film einen breiten Raum ein.)

Man unterscheidet das Tragische der erhebenden und der niederdrückenden Art. Das Tragische ist ein Kontrast-

Digitized by Google

gefühl: Wir sehen einen großen Menschen leiden und werden deshalb erschüttert; wir sehen ihn sein Geschick mit Größe und Ergebung tragen und werden dadurch erhoben. Von dem Kräfteverhältnis des Gefühles der Erschütterung und Erhebung wird der endliche erhebende oder niederdrückende Eindruck abhängen.

Die subjektive Haltung der tragischen Person besteht in folgenden verschiedenen Kräfteverhältnissen:

Im Gemütsverhältnis zur Gegenmacht, in der Art und Weise des psychischen Verhaltens der leidenden Person ihrem Untergang gegenüber; in der Stellung des tragischen Helden zu seiner Schuld und schließlich in der Beeinflussung des ganzen Innenlebens des tragischen Menschen durch Leid und Untergang. Der Film kann am reinsten noch den ersten Fall darstellen, den zweiten in beschränktem Maße, die beiden letzten überhaupt nicht.

Aus der subjektiven Haltung der tragischen Person gegenüber ihrem Leiden ist für den Film also nur wenig herauszuholen, wie aber steht es mit dem objektiven Ausgang der Sache, um die gekämpft wird?

Hier kann man bei systematischem Vorgehen folgende vier typische Fälle unterscheiden:

Der in der Gegenwart verlorenen Sache wird durch die Dichtung ein Sieg in der Zukunft prophezeit.

Der unterliegende Held sieht schon in der Gegenwart seine Sache zum Siege gelangen.

Das Untergehen in starkem, beseligendem Glauben.

Der Dichter begrüßt durch seine Darstellung die unterliegende Sache so warm, so feurig, daß sie sich dem Leser bei allem Untergang doch überlegen aufdrängt.

Digitized by Google

Am relativ reinsten ist der zweite Fall vom Film darstellbar, in beschränkter Form der dritte. Aber auch der vierte ist gut im Film zu zeigen.

Ergebnis: Die Darstellung der erhebenden Gefühle aus der subjektiven Haltung der tragischen Person ist dem Film nur beschränkt möglich. Das Tragische des Films scheint demnach in bevorzugter Linie ein Tragisches der niederdrückenden Art zu sein. Dazu führen folgende Umstände:

Infolge seiner erhöhten Wirklichkeitsferne kann der Film ein entsprechendes Maß an Furchtbarem zur Darstellung bringen. Das Furchtbare wirkt um so eindringlicher, weil es mit stummer Stimme spricht: Das Menetekel, von unsichtbarer Hand geschrieben.

Der Film ist die Welt der Lautlosigkeit, die Welt der Verständigung durch die Gebärde. Auch das Theater gebraucht die Gebärde als Hilfsmittel, im Film aber ist sie Hauptsache.

Gerade weil der Film stumm ist, ist das Sprechen im Film eines seiner stärksten mimischen Ausdrucksmittel. „Im Theater hören wir, im Film sehen wir den Darsteller sprechen. Wer das Sprechen sieht, erfährt ganz andere Dinge als jener, der die Worte hört. Auch während des Sprechens kann der Mund oft viel mehr zeigen, als seine Worte sagen können. Darum verstehen wir im Film amerikanische, französische oder norwegische Filmschauspieler gleich gut. Der gute Filmschauspieler spricht ganz anders als der Bühnenschauspieler, er spricht für das Auge deutlich und nicht für das Ohr. In einem Film will Asta Nielsen ihren Geliebten aus dem Gefängnis befreien. Sie kommt zu ihm, die Türen stehen offen, aber nur für wenige Minuten. Es ist keine Zeit zu verlieren. Der Geliebte aber liegt apathisch am Boden und rührt sich nicht. Sie ruft ihn, einmal, zweimal. Er rührt sich nicht. Da

Digitized by Google

fängt sie an, in rasender Hast auf ihn einzusprechen. Was sie sagt, das wissen wir nicht. Offenbar immer dasselbe: Er möge doch kommen, denn die Zeit vergeht. Aber in diesem Sprechen ist eine lebende Angst, eine irrsinnige Verzweiflung, wie sie mit hörbaren Worten nie auszudrücken wäre." (Béla Balàcz.)

In dem Porten-Film „Die Liebe eines Königs" bittet Henny Porten den dänischen König um eine Unterschrift, die Struensee von dem Verdacht, in den ihn hinterhältige Intrige gebracht hat, befreien und vor der Hinrichtung retten soll. Gerade als der König die Feder ansetzen will, überkommt ihn wieder der Irrsinn. Er bricht nach dem ersten Buchstaben ab und tanzt, die Feder in der Hand. Sie versucht auf alle Weise auf ihn einzureden, ihn wieder in den Normalzustand zurückzubringen, vergebens. Die Zeit verrinnt. Ein Szenenbild jagt das andere, Struensee wird zur Hinrichtung geführt, ihre Bitten werden immer dringender. Es ist entsetzlich, dieses stumme, ohnmächtige Mienenspiel des ganzen lebendigen Körpers zu sehen, der vergebens zur Verständigung mit dem anderen Menschen dringen will.

Der wirklichkeitsfremde Film kann in seinen mimischen Ausdrucksmittels bedeutend weiter gehen als die Sprechbühne.

Die Übersteigerung des Furchtbaren führt über das Lächerliche zur Groteske.

Der Film weist durch seine Technik eine hohe Beweglichkeit in Bild, Szene und Handlung auf. Dadurch wird er besonders befähigt, Erschütterungen im Zuschauer hervorzurufen, denn „den raschen Wechsel im Hervor- und Zurücktreten der niederdrückenden und erhebenden Gefühle darf man in engem Sinne als Erschütterung bezeichnen." (Volkelt.)

Digitized by Google

Den unerbittlichen Ablauf des Filmbandes im Projektor, das dauernd in ihm vorwärtsgejagt wird, könnte man als Symbol auch der Form des Tragischen im Film bezeichnen.

6. Das Komische

„Enthält ein Film sowohl Komik wie Anmut, so wird ein Filmlustspiel entstehen können, das soviel bedeutet wie eine der graziösesten Kunstformen, die es gibt." (U. Gad.) Dieser Ausspruch hat sich im Laufe der Jahre als wahr erwiesen. Wir haben jetzt Filmlustspiele, die an Feinheit weit über die der Sprechbühne hinausgehen und dem Beschauer ein Lächeln entlocken, das ihn auch nach Schluß des Films noch nicht verläßt.

Die Komik kann dabei in der Komposition der einzelnen Maske, des Bildes oder der Handlung liegen. Der Film hebt dabei etwas Typisches in gesteigerter Form hervor, so daß es einen Zug ins Lächerliche und Komische erhält. So können auch rein soziale Probleme zwischen Arm und Reich zu komischer Wirksamkeit gebracht werden.

Für die Groteske, Burleske und Karikatur (wie sie besonders in Amerika gepflegt wird) setzt sich besonders Konrad Lange ein: „Es ist nun meine Überzeugung, daß das Kino die Mission hat, die Karikatur als Stilelement wieder zu Ehren zu bringen und besonders in der Mimik auszubilden und zu pflegen." Ein Gebiet für die Karikatur ist besonders der lebende zeichnerische Trickfilm. Auch die Filmschattenspiele könnten hier Erwähnung finden.

Über den Groteskfilm vergleiche auch Max Prels: „Die Täuschung rankt sich ins Witzige, ins Verstiegene hinüber; Situationen und Dinge, die der Sprechbühne und

Digitized by Google

der mimischen Darstellung immer versagt bleiben, finden hier Möglichkeiten wie die Verzerrungen des Lebens in der Verzerrung durch den Film erst die geschaffene Tribüne."

Einige wieder glauben, die Entwicklung des Spielfilms nach der Seite des Einfach-Schönen feststellen zu müssen, wie andere nach der monumentalen. Die Meinungen gehen hier ganz auseinander und zeigen die ungeheuren Möglichkeiten, die der Film dem schaffenden Künstler als Kunst bietet, die nicht nur alle toten, lebendigen und sichtbaren, sondern auch alle gedachten Vorstellungsinhalte zu Bilde bringen kann. „Eine stehengebliebene Uhr, eine abgebrannte Kerze, ein abgebrochenes Messer, eine Fußspur, ein Brief, ein Fluß, ein Stein, alle, alle haben die gleiche Fähigkeit, in Bildern zu reden, keines steht dem andern nach. Kainz, der Unvergeßliche, sagte einmal ganz mutlos: Jeder Felsblock ist stärker als ich, weil er echter ist. Und Rodin, zum erstenmal im Kino gewesen, sagte: Man müßte das Schicksal eines Pferdes oder eines Baumes verfilmen! Beide hatten als Künstler die Natur belauscht und erkannt." (Otto W. Stint.)

Mierendorff schreibt: Die Eindeutigkeit der *Bild*handlung im Kino (gegenüber der Mehrdeutigkeit im *Wort*drama) des Theaters „muß eine Lücke weisen, die Komödie zu ermöglichen. Dem Wort, dem Tonfall, der Nuance ist es leicht, in Einem Ja und Nein zu sagen, zu gehen und nicht von der Stelle zu rücken, schmeichelnd zu beleidigen. Dem komödienhaften *Ton* wandle sich das komödienhafte *Bild* an. Aus Geste muß Gestikulation, aus Doppelzüngigkeit Doppelhändigkeit werden. Das, was die Hand beschwört, leugnet der Fuß ab; was das Gesicht bewundert, verärgt der Popo. En face ein Ehrenmann, im Rücken ein Filou."

Digitized by Google

Im Gegensatz zum Tragischen liegen die Bedingungen für den Film beim Komischen von vornherein günstiger. „Die Kraft der Komik überhaupt ist an die anschauliche Gestalt geknüpft. Nur das anschaulich herausgestaltete Komische ist ein vollwirksam Komisches. Die schauspielerische augenfällige Verwirklichung bedeutet für das Komische einen weit größeren Vorteil als für das Tragische." Aus dem ganzen Charakter der komischen Welt geht eine enge und natürliche Verwandtschaft des Films zum Komischen hervor. (Der Film als hohe Beweglichkeit und Neigung sowie Fähigkeit zum Spielen mit realen Dingen.) „Das Losegefügte, das Sprunghafte, das Spielende und Launische, das Sprühende und das Funkelnde tritt als durchgreifender Charakterzug hervor. So kommt in der Welt des Komischen die Willkür des Geschehens, das Unerwartete, das Unwahrscheinliche zu seinem Rechte." (Volkelt.)

Als sinnlich-anschauliche und bewegte Bildkunst kommt für den Film sowohl das Komische der Entwicklung, der kurzen Dauer wie des Zugleichseins in Betracht. Das letztere ist ein Komisches, das in der Form zugleich begründet ist. Abarten des Komischen in derbem Sinne sind das Groteske, das Burleske und die Karikatur. Für den Film kommt besonders ebenso das Gebiet der feinen wie das der derben Komik in Betracht. (Ein Zerpuffen, Zerknallen.)

Das Gebiet der feinen Komik — es wird nur ein spielender Schein von Nichternstnehmen auf den Wertanspruch geworfen — liegt insofern der Dichtkunst vielleicht besonders, da sie ein geistreiches Hin- und Herspielen des Gegenstandes mit Hilfe des Wortes erlaubt. Hier ließe sich auch eine Reihe von Beispielen von wirklich entzückenden Filmen anführen, besonders aus

Digitized by Google

den letzten Jahren. Die Neigung des Films zum Grotesken kann man auch an das Phantastische anschließen. Denn das Groteske ist immer phantastischer Art. Mit grotesken Filmen hat uns besonders Amerika reich beschenkt: Charlie Chaplin, Buster Keaton, Harald Lloyd, Fix und Fax, Harry Sweet, Fatty Arbuckle, Harry Pollard, Monty Banks und viele andere.

Es gibt unzählige deutsche, höchst geschmacklose Nachahmer. Der Amerikaner ist von Natur unmittelbarer, kindlicher.

Das Burleske ist nach Volkelt „das auserlesene Eingehen in die schmutzigen Natürlichkeiten des Lebens". Hier muß der Film sehr vorsichtig verfahren, um die Grenzen nicht zu überschreiten, die ihm durch die photographische Wiedergabe des bewegten menschlichen Körpers in sehr engem Ausmaß gegenüber der Dichtkunst gezogen sind. Dagegen beachte man die weiten Möglichkeiten auf dem Gebiet der lebenden Trickzeichnungen, wie sie uns von Fischer (Kösen), Paul Simmel und Trier gegeben sind. Trier leitet gleichzeitig über zum Gebiete der Karikatur, die besonders vom zeichnerischen Trickfilm gepflegt wird, der in jeder Form die Möglichkeit einer souveränen Beherrschung der Mittel besitzt und dadurch (unter der gegebenen Voraussetzung der Wirklichkeitsferne) das „Merkmal der Absicht des Übertreibens" voll erfüllen kann. Der zeichnerische Trickfilm entsteht bekanntlich durch vorsichtiges Aneinanderreihen von Tausenden und Zehntausenden von photographierten Handzeichnungen, deren jede folgende eine neue Bewegungsphase gegen die vorhergehende aufweist. (Felix der Kater und verwandte Filme.)

Kritisches: Bei einer Vernachlässigung der Norm des Menschlich-Bedeutungsvollen in der komischen Entwicklung entsteht der Kitschfilm. Bei dieser rührenden Ko-

Digitized by Google

mik wie rührseligen Tragik „handelt es sich zum großen Teil um unechte, ja, hier und da widerliche Komik". Häufig ist dabei eine „derbkomische Vernichtung mit einer (psychologisch meist höchst unwahrscheinlichen) Besserung oder Bekehrung der komisch vernichteten Person verknüpft. Der Ehegatte wird auf gröblichster Untreue ertappt, ein ganzes Sündenregister liederlicher Abenteuer wird aufgedeckt". Eine Zeitlang nahmen diese Art Filme sehr überhand.

7. Die vier ästhetischen Grundnormen

Es handelt sich hier um die Feststellung, ob und wieweit die ästhetischen Grundnormen für den Film zutreffen, um dann auf diese Art den Film auch normativ an die übrigen Hauptkünste anzuschließen.

Volkelt unterscheidet vier Grundnormen, die nach seiner Meinung ein Kunstwerk erfüllen muß, um als ästhetisch angesehen zu werden.

Die erste ist die Norm der *Einheit von Gehalt und Form*. Die Norm der Einheit von Gehalt und Form ist überhaupt die Voraussetzung zum Verständnis der ausgedrückten Handlungen und Probleme.

Die zweite Norm ist die *Forderung des Menschlich-Bedeutungsvollen*. Die Träger der Handlung, insbesondere der Haupthandlung, müssen so handeln, daß im Beschauer unbedingt der Eindruck einer Handlung entsteht, die möglich und menschlich und zwar menschlich bedeutungsvoll ist, einerlei, welchen zufälligen sozialen Typus ihr Träger vertritt. Im Beschauer muß unwillkürlich die Frage entstehen, die einem echten teilnehmenden Gefühl immer entspringt: Was würde ich tun, wenn ich in solch eine Lage käme? Kann nicht auch mich so etwas treffen? Wie konnte er nur so etwas tun?

Digitized by Google

Die Herabsetzung des Wirklichkeitsgefühles und die *Forderung nach der organischen Einheit* sind die beiden letzten Grundnormen. Im Mittelpunkt des Films steht der Mensch, und zwar der vollbewegte Mensch. Wie aber der in Marmor gehauene Leib nur ein Scheinleib des Menschen ist, geben auch die Gestalten des Films nur eine Welt des Scheines aus Licht und Schatten wieder.

„Möglichste Einheit bei der möglichsten Mannigfaltigkeit" ist der Sinn der letzten Norm. Es handelt sich hier um die Gliederung durch die (bewegte) Form und durch den Inhalt.

Als Ideal ist dabei diejenige Gliederung anzusprechen, die Regelmäßigkeit nach dem jeweiligen künstlerischen Sachverhalte in der einen oder anderen Weise und Stärke mit dem Zuge nach Unregelmäßigkeit vereint.

Trotz starker Beschränkungen und Grenzen im Film selbst scheint sich doch ein voller Anschluß an die Hauptkünste als möglich zu erweisen. Diese Grenzen bedeuten sogar einen Vorteil für den Film: Er ist eine Kunst des Gefühls, er ist [Ton-] Bild- und Bewegungserlebnis: „Die Wirkungen gehen ausschließlich durch die Sinne und nicht durch den Geist." (E. Altenloh.) Damit aber wird gleichzeitig die Beliebtheit des Films erklärt:

„Die verschiedenen Gefühle, die in den Zuschauern jeweils am stärksten sind, lassen mehr mögliche Deutungen zu; und in einem Zeitalter, in dem die einzelnen Kulturelemente so diffus sind, wie in unserm, und von einem einheitlichen Fühlen, von gemeinsamen großen Ideenströmungen, die alle Welt zugleich ergreifen, gar keine Rede sein kann, sind derartig verwaschene Begriffe, wie Oper und Kinodrama vielleicht die einzig möglichen Mittelpunkte, um die sich die Massen scharen können."

Digitized by Google

VI. ABSCHNITT

Die Stufenfolge künstlerischen Schaffens

TECHNISCH besteht ein Film aus Hunderten von getrennt aufgenommenen, nachher zum Gesamtfilmband zusammengeklebten Teilszenen.

Künstlerisch hängt die Komposition des Einzelbildes wie die Gesamtkomposition des Films von der Gestaltungsmöglichkeit des schaffenden Künstlers ab. Der „Regisseur" ist die eigentlich treibende künstlerische Kraft. Seine Aufgabe fällt fast immer mit der des Dramaturgen, häufig auch mit der des Autors zusammen.

Gegenüber dem Bühnenregisseur, der ein gegebenes literarisches Kunstwerk nur noch durch Lichteffekte, szenischen Aufbau und Darstellung aufzuarbeiten vermag, steht der Filmregisseur fast als unumschränkter Herr da, in dessen Hand alles, selbst das Starre und scheinbar Tote zum Leben erwacht. Ihm stehen technisch und künstlerisch unendlich reiche Mittel zur Verfügung. „Er läßt einen Stein, eine Uhr, ein Bild, ein altes Buch ebenso mitspielen wie seine Menschen. Er braucht keine Angst zu haben, daß ein Zuschauer die Sprache dieser Dinge nicht versteht. Mit einem Schlag liegt Himmel und Erde bereit, sich einfangen zu lassen. Und welch ein Mitleid offenbart in uns die Natur! Sie jauchzt mit der Jugend, mit den Verliebten durch ihre Blütenkinder, sie träumt mit den Verlassenen, sie hebt den Gedankenflug des Sehnsüchtigen in die blaue Glocke ihres Himmels und

Digitized by Google

sie ängstigt sich mit dem Furchtsamen im Schatten des dämmernden Tannenwaldes." (Otto Stint.)

Die „technische Keimzelle" für das projizierte Bewegungsbild ist das Negativ, dessen technische Ausgestaltung Aufgabe des Operateurs ist. Dieser Weg ist oft schwierig, besonders in Filmen mit vielen Trickaufnahmen, die erst zusammengefügt das endgültige Bild ergeben. Das Negativ liefert jedesmal eine bestimmte Reihe von Positivfilmen.

Nicht selten sind die Aufnahmen mit Lebensgefahr für Operateur und Darsteller verbunden.

Die „künstlerische Keimzelle" für das projizierte Bewegungsbild ist die Filmidee, die im Filmmanuskript ihren ersten Niederschlag und weitere Ausgestaltung findet.

Der Gegenstand dieses Buches ist letzten Endes die erst mittelbar erzeugte Lichtschattenwirkung auf der weißen Wand. Die Betrachtung wäre aber unvollständig, wenn sie nicht auch von den näheren Voraussetzungen ausgehen wollte, die erst diesen Eindruck ermöglichen. Damit aber knüpft sie wieder an den zweiten Abschnitt an und rundet sich so organisch zu einem Kreis.

Jede Kunst bedarf eines Fixierungsmittels, wenn die geistige Konzeption und Ausgestaltung im Künstler nicht rein ideell bleiben soll. Diese Fixierungsmittel könnte man etwa unter dem Begriff der Unmittelbarkeit und der Mittelbarkeit zusammenfassen.

So ist die Niederschrift eines Romanes die unmittelbare, der nachfolgende Buchdruck und die schöne Buchausstattung die mittelbare Fixierung. Ähnlich ist es in den graphischen Künsten mit der Aufzeichnung des Bildes durch den Griffel und der späteren Vervielfältigung für die Allgemeinheit.

Digitized by Google

Als Bildkunst steht der Film der Graphik nahe; durch die Möglichkeit eines Handlungsverlaufes wird er zur Dichtung im Reiche des Sichtbaren.

Wendet man die obige Begriffstrennung auf den Film an, so ergibt sich folgendes:

Eine Urschrift eines Bildes, oder eine handschriftliche Dichtung wird im allgemeinen gesuchter sein als die späteren Kopien. Beim Film aber ist der erste wie der letzte Positivfilm in gleicher Weise Kopie.

Das mittelbare und das unmittelbare Fixierungsmittel des Films läßt sich überhaupt nicht scharf abgrenzen.

Das mittelbare Fixierungsmittel ist nach obiger Begriffsbestimmung der Positivfilm, der theoretisch unbegrenzt vielen Menschen die ästhetische Aufnahme ermöglicht. Aber — und hier liegt eben der grundlegende Unterschied — der fertige Positivfilm ist gar nicht der letzte Eindruck, den der Beschauer (wie etwa beim schönen Buch oder Bild) empfängt, sondern hierzu führt erst ein weiterer Schritt: Erst der bewegt projizierte Positivfilm läßt auf der weißen Wand die Bildhandlung entstehen.

Das unmittelbare Fixierungsmittel läßt sich noch schwieriger fassen. Hier liegen eine ganze Reihe von Stufen vor, eine „Stufenfolge des künstlerischen Schaffens". Man kann unterscheiden:

Die geistige Idee und ihre künstlerische Ausarbeitung. Sie hat der Film formal mit jeder Kunst gemeinsam. Es handelt sich hier speziell um die Ausarbeitung einer Bildhandlung. Bild reiht sich an Bild, und die Bewegung ist das Bindemittel.

Das sogenannte Filmmanuskript bildet den ersten greifbaren „unmittelbaren" Niederschlag der geistigen Idee. Er zeichnet sich durch äußerst knappe Art der Darstellung aus und ist nur Mittel zum Zweck der nächsten Stufe.

Digitized by Google

Die Neugestaltung der Bildhandlung, und zwar in greifbarer und körperhafter Form geschieht auf der nächsten Stufe. Es ist zu unterscheiden

die Ausgestaltung des Bildes: Naturaufnahme, Trickaufnahme, Baukunst, Kunsthandwerk, Ornament, Arabeske, Gewänder, Farbengebung, Beleuchtung usw.

die Ausgestaltung der Handlung: Darstellung, Gebärde, Bewegung *im* Bilde.

Diese Bewegung innerhalb des Einzelbildes, das bisher erst gewonnen wird (und oft, wie in Trickaufnahmen, auch nur zunächst in Teilstücken), weist auf die nächste Stufe hin: Die Bewegung der Bilder *gegeneinander* (Handlung), die erst auf der Basis des Negativfilms stattfindet.

Auch Darstellung und Bildausgestaltung sind nicht Selbstzweck. Hier trennt sich der Film scharf vom Theater und schließt sich an die Reihe der flächigen Bildkünste an. Handlung und Bewegung, Bild und Farbe werden unter dem Eindruck der technischen Eigenarten des Negativfilms geformt.

Kritisches zur Darstellung: Für die Darstellung läßt sich die Möglichkeit einer starken und unmittelbaren Ursprünglichkeit anführen, wenn man die fast völlig fortfallenden Proben und Wiederholungen in Betracht zieht. Der Künstler kann sich daher seinem künstlerischen Erlebnis tief und einmalig hingeben. Für eine Vervielfältigung sorgt der Film.

Dieser günstige Zug wird nach der Meinung K. Langes dadurch aufgehoben, daß die Aufnahmen der Teilszenen wahllos durcheinander erfolgen. Szenen aus ganz verschiedenen Akten, ja zuweilen sogar Stücken, die in denselben Räumen spielen, werden nacheinander aufgenommen. Ebenso pflegen in großen Filmateliers gleich-

Digitized by Google

zeitig mehrere Szenen ganz verschiedener Filme gedreht zu werden, um Zeit und Raum zu sparen.

Kritisches zum szenischen Aufbau: Der Film ist als einzige Kunstgattung in der Lage, gleichzeitig eine sinnlich-anschauliche Handlung mit dauerndem reibungslosen Szenenwechsel natürlicher und künstlich gestellter Bilder zu bringen. Bei der Wiedergabe sind natürlich durch die Eigenarten der Photographie gewisse Grenzen gesetzt, die sich allerdings infolge der technischen Fortschritte dauernd erweitern.

Der szenische Aufbau als solcher ist unselbständig. Er wird nur geschaffen mit Bezug auf seine endliche Wirkung zunächst auf dem Negativfilmband.

Beispiele: Landschaften mit starken Gegensätzen: Felsen, Meer. Innenräume mit großen Tiefenwerten. Die dargestellten Bilder als Rahmen der Handlung müssen dem Charakter des betreffenden Films angepaßt sein. Sie müssen eine gewisse Einheit von Linie und Bewegung zeigen und einen stimmungsmäßigen Untergrund haben.

Die Kinematographie in ihren ersten Anfängen verwandte perspektivisch gemalte Dekorationen. Heute verlangt man einen plastischen Aufbau aller notwendigen Dekorationen, und der moderne Film befolgt ausschließlich dieses Prinzip. (Der Nibelungenfilm hatte nur plastisch gestellte Bilder und keine Naturaufnahme.) Woraus läßt sich eine Berechtigung dieser Forderung ableiten?

Man könnte vielleicht darauf hinweisen, daß der Film die Fähigkeit habe, Naturdinge darzustellen, und diese mögliche Fähigkeit zur Forderung erheben.

Vielleicht ist es aber auch möglich, von einer tieferen Seite aus dieses Problem zu erfassen:

Jede Kunst wird geschaffen auf die unmittelbare Aufnahme durch ein ästhetisches Hauptorgan, in diesem Falle

Digitized by Google

das menschliche Auge. Durch das photographische Wiedergabemittel schiebt die Kinematographie nun die einäugige Kamera als Zwischenglied ein. Dieses gläserne Auge des Apparates aber sieht weder plastisch noch sukkessiv, d. h. aus einer kontinuierlichen Folge von Teileindrücken heraus.

Dadurch wird der perspektivisch gemalte Hintergrund als ohnehin künstliches Teilprodukt vergröbert, und erst die Analyse dieses für den unmittelbaren optischen Genuß geschlossenen Eindrucks, diese potenzierte Flächigkeit tritt dem Beschauer schließlich entgegen. Wird dagegen dem Objektiv des Apparates ein plastisch gestelltes „natürliches" Objekt dargeboten, dann verwandelt der Film selber diese Plastizität in eine natürliche Flächenhaftigkeit, die dem Auge unmittelbar entgegentritt.

In gleicher Weise empfinden wir das „Gleichnis eines Gleichnisses" aufdringlich wie etwa: In einem Rahmen blühender Blumen ein junges Mädchen. Plötzlich beginnen die Blüten zu welken unter entsprechender Neigung des Frauenkopfes. Solche groben Mittel wirken verletzend. Die Erklärungsgründe sind die gleichen wie bei der unliebsamen Wirkung, die ein perspektivisch gemalter Hintergrund im Beschauer erzeugt, oder Filmbilder, die dadurch zustande gekommen sind, daß ihnen als Objekt schon gemalte Schwarzweißwirkung statt farbiger Welt geboten wurde.

Der Negativfilm als vierte Stufe *verwandelt* durch Bildausschnitt und Bildfläche *die freie Beweglichkeit, den Raum, die Plastizität und Farbe in die gebundene Flächenbewegung oder zwei Farbkategorien.*

Man kann erst dann von einem Negativfilm sprechen, wenn die einzeln aufgenommenen Szenenbildreihen in entsprechender Weise gekürzt sind, unter Umständen

Digitized by Google

durch mehrfache Einkopierung (Trickaufnahmen!) endgültig Gestalt angenommen haben und zum Gesamtfilmband zusammengefügt sind.

Es ist zu bedenken, daß auch dieses Fixierungsmittel keine künstlerische Selbständigkeit aufweist; daß die Farbgegensätze der Natur entgegengesetzt und der Film selbst noch vielfach unfertig ist. (Tonung, Virage usw.)

Ergebnis: Die Schwierigkeit, einen wirklich guten Film zu schaffen, aus einer einfachen Zusammenhäufung widerstrebendster Elemente zu einer organischen Einheit zu gelangen, liegt auf der Hand. Aber hinter allem Technischen muß doch immer wieder die schöpferische Kraft eines Menschen stehen.

Unter dem Gesichtspunkt der letzten Stufe schafft dieser ideale Filmkünstler, empfängt seine Idee, gestaltet sie um zu bewegten Bildern, zu Bild und Bewegung, also Handlung. Vielfach unbewußt, durchläuft das künstlerische Schaffen dabei alle verschiedenen Teilprozesse, die ganze Stufenfolge des zuerst geistig, dann räumlich-farbig, dann flächig-farblos empfundenen, durch die technische Eigenart des Negativs passiv und die Bearbeitung des Positivs aktiv veränderbaren und durch die Projektion endgültig geschaffenen Eindrucks.

Der Regisseur muß Endziel und Stufenfolge zugleich übersehen können. Keimpunkt ist die Idee und letztes Triebmittel die endgültige Wirkung auf der verdunkelten weißen Wand.

Digitized by Google

SCHLUSS

Ethik und Metaphysik des Films

Gut und Böse zuckt mahnend und eifernd am Himmel.
Der letzte Einäugige auf der nördlichen oder südlichen Halbkugel wird mir nicht entgehen.
C. Mierendorff.

Es wird von Wichtigkeit sein, ob der Film durch sein Auftreten zu positiven Werten führen kann oder nicht, oder ob sein Auftreten sogar mit negativen Werten verknüpft ist, sowie, ob der Film nach Möglichkeit sogar mit einer Art Weltanschauung in Beziehung gesetzt werden kann. Das ist deshalb besonders wichtig, weil der Film eine starke Suggestionskraft aufweist und andererseits auf eine Massenaufnahme und Massenverbreitung angewiesen ist.

Die Suggestionskraft des Films entsteht durch die Verwischung des Bewußtseins vom Scheincharakter der Darstellung.

In einem guten Film ist weder ein echter Brand von einem künstlich inszenierten zu unterscheiden, wie etwa in der darstellenden Bühnenkunst, noch ein echtes Zimmer von einem künstlich gestellten, oder selbst die Wiedergabe eines bekannten, tatsächlich lebenden Menschen von einem gleichgerichteten Darsteller: Die Grenze zwischen wahr und unwahr, Wert und Unwert wird im Film verwischt.

Im Gegensatz zur literarischen Bühne, wo der Eindruck der Darstellung ein direkter und unmittelbarer ist, wo den „Beobachter die Gewißheit doch keinen Moment

Digitized by Google

verläßt, daß der auf der Bühne sprechende Wallenstein nur ein Schein-Wallenstein im Abbilde ist" (Volkelt), ist im Film kein Unterschied zwischen einer Schauspielermaske des Großindustriellen X und diesem selbst, der sich filmen läßt, festzustellen. Das Publikum verlangt auch nicht weiter danach, es ist gern kritiklos und läßt sich gehen, es liebt diesen Zug der verwaschenen Gleichmachung wie seine eigene Charakterlosigkeit als Menge. Der Fortfall der schauspielerisch geformten Worte verstärkt die Täuschung noch. Der Zuschauer ist außerstande, nach Belieben Stellen der Darstellung wie langweilige oder abstoßende Seiten eines Buches zu überschlagen, er sieht sich vor die Zwangslage gestellt, das ganze Filmwerk pausenlos zu genießen. Ferner aber befindet er sich der Sachlage gegenüber, die ganze Handlung sinnlich-anschaulich mitzuerleben. Begebenheiten und Konflikte werden in anschaulichster Form vorgeführt, die notwendige Phantasietätigkeit beim Genießen einer literarischen Dichtung schaltet aus, der Eindruck ist ein unmittelbarer. Unterstützend kommt hinzu die Wiedergabe der Bewegung.

Jedes Kunstwerk ist Illusion, Täuschung, Spiel. Das Bewußtsein dieses *Spielgefühls* ist außerordentlich wichtig, vornehmlich bei Künsten, die wie der Film Menschen von Fleisch und Blut, Dinge und Sorgen unserer täglichen Umgebung zum Gegenstand ihrer Darstellung haben. Auf der Schaubühne stehen die „Erstochenen" am Schluß des Aktes wieder auf, um sich dankend vor dem Klatschen der Menge zu verneigen: Das Spielgefühl im Zuschauer ist ohne weiteres gerettet. Im Film aber, dem Land ohne Worte, ist das alles anders. „Ein nachträglicher Unschuldbeweis bleibt im Lichtspiel aus. Der Darsteller tritt nicht mehr auf und wohnt nur in ganz seltenen Fällen der

Digitized by Google

Vorführung bei. Die Möglichkeit besteht also durchaus, daß der Schauspieler in einer Sensationsszene tatsächlich ums Leben gekommen ist oder sich verletzt hat." (Bloem.)

Es gibt aber im Film eine Einrichtung, viel geliebt und viel gescholten: den Star, der hier eine wichtige Aufgabe erfüllt. Ihn kennt die Menge hinter seiner Maske wieder, und je verschiedenartigere Rollen er spielt, desto leichter wird es dem Unterscheidungsvermögen der Zuschauer, im Unterbewußtsein an der sicheren Bewußtheit des Spiels festzuhalten.

Allerdings kann auch das Umgekehrte geschehen. Spielt der Star immer Rollen gleicher Art, dann passiert es nicht selten, daß er seinerseits wieder nicht von seiner Rolle geschieden wird und schließlich auch im Leben als das schwärzeste Schaf betrachtet wird. Ein Fall, der natürlich besonders leicht bei unsympathischen Rollen eintritt.

Der Film bringt bekanntlich Typen und Aufbau auf Gegensätzen. „Um die Hauptrolle sympathisch zu gestalten, wird häufig durch süßliche Sentimentalität gefühlvolle Empfindsamkeit hervorgerufen, die auf ein naives Publikum wirkt. Während dieser Erfolg nichts mit Kunst zu tun hat, ist es doch Aufgabe eines guten Films, so viel Sympathie wie möglich für die Hauptrolle hervorzurufen, indem man sie als Träger *einer* Idee zeigt, die im Kampfe mit der Gesellschaftsordnung steht oder von ihr unterjocht wird. Der Zuschauer, der Verständnis für ein Menschenschicksal bekommen hat, verliert meist die Lust zu verurteilen, und hierin liegt eine Menschlichkeitslehre, „die nicht übersehen werden darf, wenn einst die Verdienste des Films abgeschätzt werden sollten". (U. Gad.)

Überhaupt ist der soziale Film eine Angelegenheit von

Digitized by Google

nicht zu unterschätzender Bedeutung. Der Film ist in seiner leichten Verständlichkeit ein Mittel, in dem die Massen ihren wahren Berater finden können. Hier ist eine Möglichkeit, Probleme und brennende Tagesfragen mitten ins Volk zu tragen, wirklich zu bessern, von falschen Vorstellungen zu reinigen, richtige herauszuheben und das allgemeine Verständnis zu fördern.

Weniger optimistische Schlüsse als Gad zieht Paul Wegener aus der Neigung zu typisieren und zu großen und klaren Gegensätzen hinzustreben, wenn er über den modernen Durchschnittsfilm schreibt: „Heute, wo wir doch daran arbeiten, daß die Stände untereinander und die Berufe untereinander sich besser verstehen lernen, heute ist gerade das Kino außerordentlich gefährlich, wenn es fortfährt, diese Lebenslüge über alles mögliche zu verbreiten... So wird schematisiert, typisiert, und da der Film so unmittelbar wirkt, weil er sich naturwahr bewegt, schleichen sich diese Dinge ins Volk."

Ein weiteres ist zu beachten: Der unabänderliche Ablauf jeder Filmhandlung, der im Technischen verwurzelt liegt. Der Film rollt gleichmäßig und unentrinnbar im mechanischen Vorführungsapparat ab, sobald die Zähne der Malteserkreuztrommel, gewissermaßen der verstofflichte „Zahn der Zeit", in die Filmperforierung eingegriffen haben.

Einmal ergibt sich hieraus eine eindrucksstarke Bindung des Films: Der Darsteller ist nicht mehr imstande, bei der Vorführung das kleinste eigenwillige Lächeln zu erzeugen oder durch seine Gebärde einem plötzlich neuen und unmittelbaren Gefühlsausdruck bildhafte Darstellung zu verleihen. Die lebendige Kraft des Menschen ist von einem Mechanismus aus rotierenden Rädern und Zelluloidstreifen aufgesogen worden. Das Individuum, das

Digitized by Google

durch seine Hingabe erst dem technischen Apparat Leben verleiht, wird im selben Moment von diesem überwältigt und steht dem Ablauf dieses Geschehens nunmehr machtlos gegenüber.

Andererseits aber ist folgendes zu beachten: Vor dem Zuschauer rollt eine Handlung ab, die ein naturnotwendiges Gepräge aufweist. Der Film jagt rhythmisch gleichmäßig durch das Werk hindurch. Festgehalten wider Willen, explodiert er gleichsam vor gespannten Intensitäten.

Der Mensch zählt sein Leben nach der Einheit Jahr, der Film nach Stunde und Minute. In Ablauf und Handlung weist der Film einen fast schicksalsmäßigen und unerbittlichen Zug auf, während er infolge seiner bildhaften Darstellung und ununterbrochenen Bilderaneinanderreihung in einer Stunde Hunderte und Tausende von Jahren durchlaufen oder überspringen kann, vorwärts und rückwärts.

Dieser Punkt ist von höchster Wichtigkeit. Hier finden zuerst Vergleiche statt zwischen dem scheinbar so langen realen und dem anscheinend so kurzen Leben des Films und seines Ablaufs. Geschehnisse werden von anderer Warte angesehen und ethische Berührungspunkte tauchen in dem Augenblick auf, sobald es nicht bei der rein willenlosen Art des ästhetischen Betrachtens bleibt, sondern der Beschauer nach dem Genuß mit einer irgendwie menschlich bedeutungsvollen Frage entlassen wird.

Jetzt wird die Frage aufgerollt nach dem Inhalt des Filmwerkes, das in Vergleich gesetzt wird mit dem Inhalt des realen Lebens. Der Gedanke einer kraftvollen Möglichkeit des Werteschaffens in beiden erwacht. Weckt der Film es im Leben, so ist er wert gespielt zu werden.

Wie der Film ethische Gedanken und Wertefragen im

Digitized by Google

Menschen auslöst, so geht auch das tatsächliche Leben des einzelnen nicht spurlos an der Allgemeinheit als organischer Summe der Individuen vorüber, und von der Stellung des einzelnen, vom Ausfall des ethischen Entweder-Oder hängt es ab, wie die einmal in Gang gesetzte Tatsachenreihe läuft.

Eines aber ist vor allem immer wieder zu beachten. Der Film ist seiner Natur nach ein massenvereinigendes Mittel, das sogar international bis zum Äußersten ist. Jeder Mensch versteht diese Bildsprache, und die Zwischentexte sind leicht in die entsprechende fremde Sprache übertragen.

Das Theater hatte sich dem Volke immer mehr entfremdet. Nur so ist der ungeheure Massenzulauf zum Film zu verstehen. Es ist das Verdienst des Films, überhaupt wieder Massen auf der gemeinsamen Basis ästhetischen Genusses vereinigt zu haben.

Als sinnlich-anschauliche Kunst übertrifft er „in der Schilderung, die überall und in allen Klassen gleich verständlich bleibt, die in der literarischen Diktion bedingte begrenzte Verständlichkeit. Der Film bezieht alle Kreise ein. Er ist der große Fabulierer unserer nüchternen Zeit." (Paul Ickes.) „Das Interesse der Völkermassen ist ein sinnlich-anschauliches. Ihre Urteilsbildung erfolgt aus der bildlichen Anschauung des Lebens und seiner Ereignisse, nicht durch geistige Erwägung und Spekulation."

Die Filmhandlung erstarrt auf dem Filmband, das Filmband ist technisch leicht versendbar. Damit dehnt sich der Mitteilungsbereich des Films in weitem Maße. Er wächst über den Bezirk eines Lichtspielhauses, einer Stadt, eines Landes, einer Nation zur Internationalität hinaus, und damit weitet sich die Möglichkeit, ethisch

Digitized by Google

zu wirken, d. h. entweder lebensfördernd und völker- und menschenannähernd oder aber lebenszerstörend und völkerzerspaltend.

Kritisches: Kafka sieht in der Kunst ein Spiel als Gegensatz zur Arbeit. Hier könnte auf die Bedeutung des Films und die Erklärung für seine Beliebtheit als „müheloser Beschäftigung" ganz besonders ausgeprägter Art hingewiesen werden.

Wie wenig der heutige Durchschnittsfilm im allgemeinen ethische Forderungen erfüllt, ist bekannt, wie die starke Gefahr, die in der Nichterfüllbarkeit von Wünschen und törichtem Begehren nach im Grunde so nebensächlichen Äußerlichkeiten liegt, mit denen der Film Tag für Tag, Abend für Abend die unübersehbaren und so urteilslosen Massen aufnahmebereiter Beschauer in seinen allzu gefährlichen Suggestionskreis zieht.

Wie wenig brennende Probleme im allgemeinen der Film heute noch dem Durchschnittsgros der Menschen nahebringt, haben kürzlich die Antworten bezeugt, die auf ein Preisausschreiben der Wiener Volkszeitung für den besten Filmstoff eingingen:

„Es kommen dickleibige Pakete. Einer schickt mir Schillers ‚Räuber'. Das wäre ein Film! Ein anderer: ‚Die schwarze Tulpe' von Dumas. Und dann folgen unzählige Reclambüchlein, Vorschläge zur Verfilmung von Stücken, die zum Teil nicht zu verfilmen sind, zum Teil längst schon verfilmt wurden.

Einer schreibt ein Lustspiel, knüpft aber daran die Bedingung: Chaplin muß die Hauptrolle spielen! Ein anderer führt alle Qualen der Inquisition vor: Pechpfanne, Daumschrauben, Streckleiter, Pfählen, Blenden, zum Schluß wünscht er: Tod durch Rädern. Gesegnete Mahlzeit. In 208 Fällen taucht der Krieg wieder auf. Wenn

Digitized by Google

die Filmfabrikanten von dem Thema hören, kriegen sie das Gruseln (und wer nicht?) Fort damit!

Der Mutterschaftszwang ist vierzehnmal vertreten. Leider nie richtig und logisch. Siebzehn Könige, drei Fürsten, zwanzig Herzöge und achtunddreißig Grafen spielen die Hauptrollen. (Die Freiherren sind ganz ausgeschaltet.) Vom Adel ist jeder, ich bin selten einem Bürgerlichen begegnet. Und wenn schon, dann war es ein armes tugendhaftes Mädchen und bekam ein Kind.

In Indien spielen vierzig, in Grönland sieben, in Neuyork elfhundertachtzig Stücke. Kalkutta ist einmal, Wien dreißigmal, München viermal vertreten. Einmal ist der Mond und einmal der Mars Schauplatz der Filmereignisse.

Tutankhamen erwacht dreiundsiebzigmal zum Leben, Peter Schlehmil wird dreimal empfohlen, Jules Verne hundertmal bestohlen.

Die Entdeckung Amerikas erfolgt viermal (einmal schreien die Indianer wirklich: Der Kolumbus ist da, hurra! Wir sind entdeckt!).

Gedichte wie ‚Der Taucher', ‚Der Zauberlehrling', ‚Die beiden Grenadiere' werden zum Verfilmen angeboten, und Kaiser Franz Joseph und Kaiserin Elisabeth treten fünfmal handelnd auf.

Kriminalistisch ist das Ergebnis wie folgt:
vierhundertzwölf Einbrüche,
achtundneunzig Totschläge,
neunzig vorsätzliche Morde,
hundertdreiundzwanzig Kindesweglegungen,
sechshundertacht Meineide,
zweiunddreißig Schändungen.

Die Trunkenheits- und Raufexzesse, die Verführungen unter Zusage der Ehe sowie die Ehebrüche übergehe ich wohlwollend.

Digitized by Google

Drei Jahrtausend schweren Kerkers dürften vielleicht zur Sühne hinreichen." (Deutsch-Germann.)

Die ethische Frage des Films scheint also im Durchschnitt noch ungelöst zu sein.

Das tiefste Problem des Films liegt in seinem Hauptelemente, der Bewegung. Es weist hin auf die Erkenntnis einer gleichzeitig subjektiven Überwindung des Kosmos zu einer selbstgeschaffenen Einheit und der objektiven Zugehörigkeit zu diesem Ganzen.

Die Welt des Films ist nicht nur zweidimensional, unkörperlich, Licht und Schatten (oder vielleicht besser Licht im Schatten), die Welt des Films ist stumm.

Die Verständigung von Mensch zu Mensch ist damit nicht mehr das sprachliche Mittel. Dadurch aber wird der Mensch von seiner künstlichen Isoliertheit im Sein erlöst und mit dem ganzen kosmischen Reich zu einer organischen Einheit verschmolzen. Das Bindemittel zwischen Kosmos und Mensch wird die Gebärde; der künstlich regulierte Atem, die stoßweise herausgeschleuderte, in ein Panzerhemd der Dialektik eingezwängte Sprache verschwindet und macht der Gemeinsamkeit „des schweigenden Atmens" Platz, das allem Organischen gemeinsam ist. (C. Hauptmann.) Der Film ist diese Welt des gemeinsamen Schweigens, vor dem alle Dinge gleich sind in ein und derselben Fläche der gesetzmäßig wandernden Lichtflecke.

Was die sinnvolle Sage vom Turmbau zu Babel dargelegt hat, die tragische Abgetrenntheit zwischen Mensch und Universum, die große Einsamkeit zwischen Volk und Volk, zwischen Mensch und Kind; was der Dadaismus und der Futurismus in rührend hilflosen Versuchen anstrebten, das ist im Film zur möglichen Einigung geworden: „Der Film ist die Vollendung einer vieltausendjährigen Poesie." (Yahü.)

Digitized by Google

Das Ausdrucksmittel ist jetzt die Gebärde. „Der Sinn des Films, sein innerstes Ausdrucksmittel, das ist die Urmitteilung durch Gebärde... Das Reich der Gebärde ist ein kosmisches Reich. Es ist das Urbereich aller seelischen Mitteilung überhaupt." (Carl Hauptmann.) Zuerst war das mimische und optische Erlebnis, erst in zweiter Linie das akustische, der Laut und die Sprache. Der Film führt zu der Urverständigung alles Naturhaften zurück. „Die moderne Sprachgeschichtsforschung hat festgestellt, daß der Ursprung der Sprache die Ausdrucksüberzeugung ist. Das Entstehen der Laute ist erst eine sekundäre Erscheinung. Die Gebärdensprache ist die eigentliche Muttersprache der Menschheit." (Béla Balàcz.)

Gebärde ist Mimik, aber nicht nur der Gesichtsmuskeln, sondern des Gesamtleibes. Bewegung als Gebärde umfaßt also zunächst den ganzen Menschen.

Der Mensch als isolierter Bestandteil, wie wir ihn im künstlerischen Ausdruckstanz finden, ist nicht Wiedergabe des Films. Vielmehr liegt seine Eigentümlichkeit gerade in der weitgehendsten Verschmelzung mit dem bewegten, bildhaften Kosmos. So macht es sich zu allererst notwendig, für die Gebärde des Menschen eine Gegengebärde heranzuziehen, d. h. seinen Gegenspieler. Das ist zunächst noch eine Abgetrenntheit im Raume, wie sie auch andere Künste bieten, z. B. die Bildhauerkunst.

Zu dem Menschen kommt der Raum, die Sphäre erweitert sich. Wir haben da die graphische oder überhaupt bildnerische Kunst. Aber diese Kunst ist stumm und starr zugleich. Wohl kann man hier Mensch und Kosmos in jeder Form innig verschmelzen, aber der Kosmos antwortet dem Menschen nicht.

Die Stummheit überwindet das Theater: Mensch und Mensch sowie Mensch und Raum fließen scheinbar zu-

Digitized by Google

sammen. Bei näherem Zusehen aber zeigt sich eine Täuschung: Der Kosmos, mit dem der Mensch zusammenfließt, ist unecht. Der Wald ist gemalter Wald, das Meer ein künstliches Meer, und selbst die Zimmer sind falsch. Aber auch in den Fällen, in denen man die letzten als echt bezeichnen kann: Welch kleinen Ausschnitt aus dem großen Gesamtbild des Kosmos bedeutet das von Menschen erst künstlich für seine Zwecke hergerichtete Wohngemach!

Die Kluft zwischen Mensch und Welt bleibt.

Einen Schritt weiter geht hier das Naturtheater. Aber hier fällt dafür wieder die obengenannte vielgestaltige Vielfältigkeit des Theaters fort. Wir haben nur einen kleinen, bestenfalls zurechtgestutzten Naturausschnitt, der aber dauernd derselbe bleibt.

Das letzte Argument überwindet der Film. Ihm wohnt inne: Bewegung, Beweglichkeit, Wechselfähigkeit.

Auf der neutralen Basis des Filmbandes rundet sich der Kosmos zum geschlossenen Kreis.

Der Film setzt den Menschen mit dem Kosmos in Beziehung, er verknüpft ihn mit dem Meer, den Gräsern, den Tieren. Kunstschein und Naturschein fließen eng zu einem Bilde zusammen. Kosmos und Mensch reagieren aufeinander mit denselben Ausdrucksmitteln. Atem, nicht Sprache! Die Gebärde wird zum großen Bindemittel organischer Einheit.

Zur Eigenart des Filmes gehört die Überwindung des Raumes, die Ausdehnung der Bewegung auch auf den Raum. Der Raum kann beliebig oft wechseln, exotische Gegenden sich an einheimische reihen, Stadt unmittelbar an Land, Arm an Reich.

Zu der Überwindung des Raumes tritt die Überwindung der Zeit. Der Film ist nicht nur Naturwiedergabe,

Digitized by Google

er kann z. B. mit Hilfe der Baukunst ebensogut ägyptische Paläste vor mehreren tausend Jahren zusammenstellen wie die kühnsten Zukunftsbilder der Phantasie formen. Der Weg von der Urzelle bis zum Urtod steht dem Film offen. (Immer unter dem einschränkenden Gesichtspunkte technischer und — wirtschaftlicher Möglichkeiten!)

D. h. also: aus der Bewegung des Films folgt die Möglichkeit einer Verständigung zwischen dem eben geborenen Kind und dem eben sterbenden Greis fremdester Rassen, zwischen Mensch und Tier. Als intensives Mittel der Verständigung dient die Gebärde. Extensiv liegt eine Bewegung vor über Raum und Zeit, über Verknüpfung von Uranfang und Urende.

Mit dem Zusammenschmelzen des Kosmos zu einem organischen Ring wird aber im Menschen zunächst das Lustgefühl einer souveränen Überwindung des künstlich geschaffenen Kosmos mit Hilfe künstlerischer Ausdrucksmittel wach. Denn der Mensch hat von sich aus erst durch sein technisches Mittel künstlerisch die Möglichkeit eines gewaltsamen Zusammenschlusses auf der Grundlage der schwarzweißen, bewegungsbegabten Fläche erreicht.

Mit diesem Bewußtsein eines eigenen Wertes aber verbindet sich nun ein Gefühl der Ruhe und Geschlossenheit. Der ganze gegensätzlich bewegte Kosmos steht unter dem Zeichen, unter dem Leitgedanken des Logos (Heraklit); der Mensch aber ist ein unentbehrliches und notwendiges Glied in ihm.

Nichts geht verloren, alles wandelt sich um, aber geht immer einen kleinen Schritt weiter. Der Urtod ist nur eine neue Urzelle, denn der Kosmos ist eine Geschlossenheit und antwortet aufeinander durch die Gemeinsamkeit des Lebens, der Bewegung.

Alles strebt langsam einem Höheren zu: Das Indivi-

Digitized by Google

duum zur Gemeinschaft, die Freundschaft zur Familie, die Familie zum Volke, das Volk zu den Völkern, die Völker zum Erdball, die Erde zum Sonnensystem und zu immer Größerem.

In diesem Ring aber lebt der Mensch als Einheit. Er ist natürlich und notwendig wie ein Ring in der Kette, in der kein Glied fehlen darf, um den elektrischen Strom hindurchzulassen. (Hebbel.)

Er wird naturgesetzlich geboren und ist da, seine Wesenheit zu erfüllen und zu vollenden. Er „lebt" seine Zeit in der sinnlich-anschaulichen Welt, um dann wieder zu vergehen. In das Nichts kann er nicht verschwinden, sondern er lebt im Ringe dieses unfaßbaren Ganzen, um in rätselhafter Zukunft nach ebenso rätselvollem Dasein weiter zu wirken zu einer Vollendung, von der vielleicht das Höchste nicht die Tatsache, sondern die Sehnsucht nach ihr ist.

Digitized by Google

Literaturschau und Quellenverzeichnis

Altenloh, Emilie. Zur Soziologie des Kino. Eugen Diederichs Verlag, Jena 1914.

Balàcz, Béla. Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films. Deutsch-österreichischer Verlag, Wien 1924.

Beyfuß, Edgar. Grundzüge einer Dramaturgie des Films. Zentralverlag, Berlin 1925.

Bloem d. J., Walter. Seele des Lichtspiels. Grethlein u. Co., Leipzig, Zürich 1923.

Blücher, Max. Wie entsteht ein Film? Verlag für Kunst und Wissenschaft. Miniaturbibliothek 569/570. Leipzig 1923.

Brunner, Karl. Das neue Lichtspielgesetz im Dienste der Volks- und Jugendwohlfahrt. Brandenburger Preßverband, Berlin-Lichterfelde 1920.

Dey, Martin. Nibelungenbuch und Nibelungenfilm. Betrachtungen eines Laien. Fr. Wilh. Ruhfus, Dortmund 1924.

Diehl, Oskar. Mimik im Film. Leitfaden für den praktischen Unterricht in der Filmschauspielkunst. Georg Müller Verlag, München 1922.

Drehbuch, Das. Eine Sammlung ausgewählter Filmmanuskripte. Herausgegeben und eingeleitet von Ernst Angel. G. Kiepenheuer, Potsdam o. J.

Dupont, E. A. Wie ein Film geschrieben wird und wie man ihn verwertet. Reinhold Kühn, Berlin 1919.

Foulon, Otto. Die Kunst des Lichtspiels. Totenrede, gehalten vor der Einäscherung des Lichtbildners Matthias Grüner am 22. Mai 2034. Verlag Die Kuppel, Karl Spiertz, Aachen 1924.

Gad, Urban. Der Film, seine Mittel, seine Ziele. Schuster & Loeffler, Berlin o. J.

Gaupp-Lange. Der Kinematograph als Volksbildungsmittel. G. D. W. Callwey, München o. J.

Häfker, Hermann. Kino und Kunst. Lichtbühnenbibliothek 2. Volksvereinsverlag, München-Gladbach 1923.

Digitized by Google

Hellwig, Albert. Die Grundsätze der Filmzensur und der Reklamezensur. Lichtbühnenbibliothek 9. Volksvereinsverlag, München-Gladbach 1923.

Kino-Album. J. Rubinstein, Wien o. J.

Kinojahrbuch, Das. Herausgegeben von Hans Richter. Verlag H. H. Richter, Berlin 1919—21.

Kino-Kalender der Lichtbildbühne. Verlag der Lichtbildbühne, Berlin 1912—21.

Koller, Arnold. Der Film aus dem Volk. Anleitung für jedermann, Filme fachgemäß zu schreiben, aufzubauen und zu verwerten. G. Hedeler, Leipzig 1924.

Landsberger, Franz. Impressionismus und Expressionismus. Klinkhardt und Biermann, Leipzig 1919.

Lange, Konrad. Das Kino in Gegenwart und Zukunft. Enke, Stuttgart 1920.

Lehmann, H. Die Kinematographie. Aus Natur und Geisteswelt 358. B. G. Teubner, Leipzig 1919.

Liesegang, F. P. Handbuch der praktischen Kinematographie. M. Eger, Leipzig 1919.

Mack, Max. Die zappelnde Leinwand. Dr. Eysler & Co., Berlin o. J.

Mierendorff, Carlo. Hätte ich das Kino! Erich Reiß, Berlin 1920.

Pordes, Viktor. Das Lichtspiel. Wesen, Dramaturgie, Regie. Wien 1919.

Prels, Max. Kino. Velhagen und Klasings Volksbücher 142.

Rott, Leo. Die Kunst des Kinos.

Salmon, Heinz. Die Kunst im Film.

Schaubühne, Die Neue. Monatshefte für Bühne, Drama und Film. Herausgegeben von Hugo Zehder und Heinar Schilling. I.—III. Jahrg. Verlag R. Kaemmerer, Dresden.

Schmidt, Hans. Kinotaschenbuch. Union Deutsche Verlagsgesellschaft. Berlin 1921.

Schroubek, Richard. Der Film. Seine Herstellung, Verwendung und Bedeutung. Prag 1922.

Stint, Otto. Das Lichtspiel als Kunstform. Atlantis Verlag, Bremen 1924.

Volkelt, Johannes. System der Ästhetik. 3 Bände. Oskar Beck, München.

Wagener-Pazzo, Siegfried. Das Mustermanuskript. Vollständige Anleitung zum Verfassen von Filmmanuskripten. Berlin 1923.

Warstatt, W. Allgemeine Ästhetik der photographischen Kunst auf psychologischer Grundlage. Wilhelm Knapp, Halle 1909.

Digitized by Google

Register

Abgelöstheit 59
Abschlußmittel 107
Absolutierung 72
Abstrahierung 86
Aesthetik, Formale VII, 170
Altenloh, E. 1, 3, 57, 62, 167
Amerika 15, 52, 139
Ansager 11
Anschütz, O. 7
Arabeske 146
Atelieraufnahme 8
Auge 19, 56, 173
Ausdruckstanz 185
Ausstattungsfilm 14

Bahr 15
Balàcz, B. 13, 18, 23, 54, 68, 82, 93, 100, 118, 123, 127, 131, 134, 137, 141, 149, 155, 161, 183
Baukunst 20, 41, 112, 148, 185
Begleitmusik 65, 67, 71
Besucherzahl 2
Bewegung 38, 51, 82 ff., 100, 115, 122 ff., 184
Bewegungsphotographie 50
Bewußtsein 58 ff.
Beyfuß, E. 105
Bildausschnitt 47, 48, 53
Bildhandlung 36, 154 ff., 163, 171
Bildhauerkunst 183
Bildwechsel 36
Bildwirkung 45
Bühnengeräusche 39
Burleske 147

Chaplin, Ch. 11, 116
Charakterische, Das 34, 138, 143

Daguerre 6
Definition des Films 99
Dekorationen 172
Detektivdrama 12
Doppelempfang 70
Doppelgängeraufnahmen 55
Dramatik 10
Dunkelkino 58
Dupont, E. A. 102, 142
Durchschnittsfilm 103, 177

Edison 8
Eigenerfahrung 29
Einfühlung 76
Einheit, Organische 155, 166 ff., 174
Einkopierung 54, 56, 153, 174
Elektro-Tachyskop 7
Eng-Häßliches 144, 147
Engl, J. 73
Erhabene, Das 150
Ethik 178 ff., 180, 182
Esposition 102 ff.
Expressionismus 14, 155

Farbenfilm 17
Farbwerte 51
Film, Literarischer 84, Sozialer 177, Sprechender 67, 84
Filmaufnahme 9, 171
Filmbild 171
Filmflächenbewegung 83
Filmhandlung 171, 177
Filmkritik 32
Filmkunstgeschichte 29
Filmmanuskript 97
Filmmusik 17, 21, 65 ff., 73 ff.
Filmreformer 22, 66
Filmoperateur 41, 53, 169
Filmtheater 9, 38, 58, 60, 61, 64
Formwerte 45
Foulon, O. 3, 20, 49, 71, 75, 146
Fremderfahrung 29
Friese-Green 8
Futurismus 82, 183

Digitized by Google

Gad, U. 26, 55, 81, 86, 90, 97, 102, 105, 107, 120, 162, 177
Gebärde 13, 23, 115, 182, 185
Gedankenphotographie 130
Gefahr, Ungefährliche 123
Geruchsempfindung 60
Gesamtkomposition 168
Gesichtswahrnehmung 62
Goll, Cl. 122
Grammophon 17, 21, 73
Graphik 19, 53, 80, 170, 185
Grauenhaftes 42, 47, 53, 86
Großaufnahme 81, 99, 100, 144, 147, 161 ff.
Grunderlebnis 77
Grundnormen 166

Halbschlaf 128
Hauptmann, C. 23, 182, 183
Heine, H. 26
Helligkeitswerte 45, 50

Ickes, P. 98, 111, 127, 179
Illusionsstörungen 39
Impressionismus 81
Innenausstattung 63
Internationalität 180

Kafka 21
Katastrophe 106
Keaton, B. 11
Keimzelle 169
Kellermann, B. VII, 25
Kinemacolor 17
Kirchner, A. 5
Kitschfilm 165
Kollektivkunst 7, 57, 59
Kolossale, Das 150
Komik 12, 16, 42, 47, 53, 86, 114, 162
Konflikt 99, 101, 107
Kornfeld, P. 84
Kosmos 182, 185
Kunstgewerbe 4, 20, 49, 112, 148
Kunstschein 184

Lange, K. 9, 15, 21, 57, 70, 72, 85, 87, 92, 97, 120, 122, 171
Lebensrad 6
Leerlauf 107
Lehmann 2, 5, 9
Lehrfilm 75
Leiblichkeitsempfindung 57, 60
Lichtbildwand 64
Lichtreize 38
Lichtschatten 79, 82
Linienwerte 45, 49
Literaturfilm 15
Lukrez 5
Lumière 10

Manuskript 170
Marey 7
Martell, P. 10
Masolle, J. 73
Massengenuß 36, 57, 67, 175
Mensch und Menschheitsprobleme 13, 49, 50
Mierendorff 23, 155, 163, 175
Mitteilungsmöglichkeit 155, 179
Monumentalfilm 14
Mühsam, K. 136

Nasentiere 78
Naturalismus 113
Naturdarstellung 8, 22, 172, 184
Naturgeräusche 19, 65
Negativfilm 54
Nielsen, A. 13, 26, 146
Niépce 6
Normen 95, 102, 166

Ohnmacht 116, 131
Omnibusprinzip 36
Ornament 20, 36, 41, 49, 80, 146

Panoptikum und Panorama 22, 82
Pantomime 17, 20, 49, 72, 73
Perspektive 51, 151
Phantasie 57, 129, 176
Phantastik 42, 113, 124, 146
Photographie 6, 20, 41, 49, 53, 80, 112, 172
Physiognomie 117, 123, 134
Plastischer Film 19, 124
Platzanordnung 59, 63
Pordes, V. 90, 94
Positivfilm 54, 170
Prels, M. 122, 162

Digitized by Google

Primitivitätskunst 30, 85, 88
Projektion 9, 35, 44, 57
Psychologie des Sehens 46

Raumwerte 45, 51
Realistik, Absolute 47, 50
Regisseur 97, 168, 174
Reizend-Kokette, Das 155
Reizerscheinungen 59
Revolver, Photographischer 7
Rhythmus 71, 108ff.
Rodin 163
Rundfunk 17, 21

Schablonisierung 22
Schattenspiel 17, 20
Scheinleib,-charakter,-welt 167,175
Schleierwand 57
Schöne, Das 138ff.
Schwindelgefühl 116
Selbstbekenntnisse 29ff.
Sensationsfilm 33, 115, 116
Sieburg, Fr. 71, 72
Sonderkunst 111, 116
Spannung 105
Spengler 21
Spiegelverfahren 48
Sprachgeschichte 130, 183
Spuk und Geister 128
Staffage 41
Stereoskopfilm 18
Stil 33, 54
Stilisierung 80, 88, 112
Stimmungskünste 119, 139
Stint, O. 68, 69, 80, 96, 103, 106, 109, 111, 163
Störungen 37, 59
Stoffhunger 14
Stroboskop 5
Suggestionskraft 175
Symbolisierung 80, 83, 88, 106, 113, 116, 117, 118
Szenenlänge und -wechsel 105, 107

Telegrammstil 96
Telekinematographie VII
Tempo 87
Theater 103, 105, 175, 184
Titel 91ff., 96, 179
Tonung 55, 174
Tragische, Das 113, 157ff.
Traum 14, 55, 128, 131
Trickfilm 12, 33, 42, 81, 120, 165, 174
Tri-Ergon-Werk 19, 73
Typisierung 70, 88, 96, 112, 147, 149, 176, 177

Uchatius, F. v. 7
Unwirklichkeit 43
Üppige, Das 155
Urschrift 170
Ursprünglichkeit 171
Utopie 14, 113

Varieté 10, 142
Verzerrung 39, 47
Virage 53, 55, 174
Vision 156
Vogt, H. 73
Volkelt, J. 7, 13, 41, 66, 94, 139, 146, 158, 161, 164, 176

Wanderkinos 10
Warstatt, W. 28, 46, 55
Wegener, P. 90, 96, 102, 177
Weltanschauung und Weltprobleme 88, 90, 175
Wirklichkeitsgefühl 44, 63, 79, 88, 125, 167

Zeitbeherrschung 42, 85, 89
Zeitlupe 8, 42, 45, 86, 115
Zeitraffer 42, 85
Ziliarmuskel 19, 46, 51
Zweidimensionalität 79

Digitized by Google

Digitized by Google

RETURN TO the circulation desk of any
University of California Library
or to the
NORTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY
Bldg. 400, Richmond Field Station
University of California
Richmond, CA 94804-4698

ALL BOOKS MAY BE RECALLED AFTER 7 DAYS

- 2-month loans may be renewed by calling (510) 642-6753
- 1-year loans may be recharged by bringing books to NRLF
- Renewals and recharges may be made 4 days prior to due date.

DUE AS STAMPED BELOW

NOV 0 7 2002

12,000 (11/95)

LD21A–40*m*-8,'71
(P6572s10)476–A-32

General Library
University of California
Berkeley

Digitized by Google

YDC67226

U.C. BERKELEY LIBRARIES

C005260979

Digitized by Google

Digitized by Google